

تأليـف: روجيه أودان
ترجمة: فائـز بشـور

السينما وإنتاج المعنى

الفن السابع 111



السينما وإنتاج المعنى

السينما وإنتاج المعنى

تأليف : روجيه أودان
ترجمة : فائز بشور

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما
في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٦

العنوان الأصلي للكتاب :

Cinema et Production
de Sens

الفن السابع [١١١]

رئيس التحرير: محمد الأحمد

أمين التحرير: بندر عبد الحميد

السـينما وإنتـاج المعنى = Cinema et production de sens / تأليف
روجيه أودان ؛ ترجمة فائز بشور . — دمشق : المؤسسة العامة للسينما ،
٢٠٠٦ .- ٣٩٩ ص : مص ؛ ٢٤ سم . —
(الفن السابع ؛ ١١١) .

١-٧٩١,٤٣٠١ أ و د س ٢- العنوان ٣- أودان
٤- بشور ٥- السلسلة

مكتبة الأسـد

مدخل

هذا الكتاب مكرس لمقاربة الموضوع السينمائي مقاربة نظامية هي: المقاربة الألسنية – لسيميائية.

تعريف: المقصود بالألسنية السيميائية للسينما تلك المقاربة التي تحاول أن تعمل للخطاب السينمائي ما تعمله الألسنية للغات الطبيعية أي تفكيك آليات إنتاج المعنى وتفهّم أسلوب فهم الفلم.

والألسنية السيميائية فرع من السيميائية. ومعلوم أن السيميائية تُعرَّف بأنها العمل الذي يدرس جميع منظومات الإشارات [ر. بارتس – مجلة "التواصل" العدد ٤ – ص ٩٢]. ولكننا لم نقل شيئاً عن السيميائية عندما نعرّفها بهذا الشكل: وذلك من جهة، لأن مفهوم "إشارة" ذو أهمية متناقصة في السيميائية الحالية – فهذا المفهوم لم يعد من الممكن إذن اعتباره كافياً في حد ذاته، لتعريف غرض هذه المقاربة (وسوف نعود إلى هذه النقطة في الفصل السابع) – ومن جهة أخرى، لأن فعل "درس" يتضمن تنوعاً غريباً من الأغراض والأساليب.

وقد اعتدنا أن ننسب السيميائية إلى أبوين مؤسسين هما فردينانددي سوسّور (١٨٥٧–١٩١٣) في أوروبا، وتشارلز سندرز بيرس (١٨٣٩–

١٩١٤) في الولايات المتحدة. غير أن سيميائية تشارلز سندرز بيرس لا تمت بشيء إلى سيميائية فردينانددي سوسور.

فالسيميائية في رأي فرديناند دي سوسور عبارة عن توسع في الألسنية، ولنستذكر المقطع الذي ستشهدون به دائماً، والذي يعرّف فيه الألسني الجينيفي (نسبة إلى مدينة جينوا الإيطالية – المعرّب) بالسيميائية، حيث يقول:

"اللغة منظومة من الإشارات تعبّر عن أفكار، فهي بهذا تمكن مقارنتها بالكتابة أو بأبجدية الصم البكم، أو بالشعائر الرمزية أو بمظاهر المجاملة، أو بالعلامات العسكرية، الخ. غير أنها أهم هذه المنظومات. فنستطيع إذن أن نتصور علماً يدرس حياة الإشارات ضمن الحياة الاجتماعية. وهكذا يمكن أن يشكل قسماً من النفسانية العامة وسوف نسميه سيميائية (من اليونانية سيميون وتعني إشارة). هذا العلم سيعلمنا ما هو جوهر الإشارات، وأية قوانين تحكمها. وما دام هذا العلم لم يوجد بعد فإننا لا نستطيع أن نقول ماذا سيصبح؛ غير أن له حقاً في الوجود فمكانه محدد سلفاً" ["دروس في الألسنية العامة"، بايوت – ١٩٨٨ ص ٣٣].

ويرى ث. س . بيرس أن السيميائية تختلط بالمنطق حيث يقول:

«المنطق، في معناه العام، وأظن أنني برهنت ذلك، ليس سوى أسم آخر للسيميائية أي العقيدة شبه الضرورية أو شبه الصورية للإشارات » [كتابات حول الإشارة – seuil – ١٩٧٨ – ص ١٢٠].

وقد تردد بارتس بين مفهومين كبيرين: المفهوم الأول يجعل من السيميائية أسلوباً في التحليل النقدي ذا هدف إيديولوجي، أما المفهوم الثاني فيجعل من السيميائية "ألسنية عليا" تعالج "الوحدات الكبرى العانية[١] من الكلام"؛ وبالتالي فإن السيميائية تبدو كتجاوز للألسنية العباراتية لصالح ألسنية تدرس النماذج الكبرى من الإنتاجات النصّية، وهكذا، ربما نتحدث مستقبلاً عن سيميائية إنشائية وسيميائية شعرية وأخرى سردية إلخ. ولنضف إلى هذا أن أ.ج. غريماس يبني سيميائيته كنظرية عامة لمنظومات الدلالة، قادرة على جعلنا ندرك مجموع عمليات إنتاج المعنى، (وإن هذه العمليات تدخل في الخطابات الشفهية والخطابات غير الشفهية، أو في العالم الطبيعي)، ولنضف أيضاً أن أمبرتو إيكو يرى في السيميائية أنجح شكل لفلسفة الخطاب كما كانت عند كازيرر أو هوسّري أو وتجنشتاين" [انظر كتابه الأخير: "السيميائية وفلسفة الخطاب" – منشورات P.U.F. لعام ١٩٨٨ ص ١٤] وأن سيميائية قائمة على التحليل النفسي (جوهرها من وحي لاكاني[٢])، وأن هناك سيميائية إدراكية بدأت تتكون مستوحاة من الذكاء الاصطناعي (ميشيل كولن) أو السيميائية "الكارثية" (جان بيتيبو) مؤسسة على نظريةرينه طوم الرياضية (المسماة "نظرية الكوارث".)... فتتكون عندنا فكرة (لا شك أنها ما تزال مختزلة) عن غزارة المراجع النظرية التي يغطيها هذا التعبير...

ولا نجد التباين أقل من ذلك على صعيد المرامي. فمن قبيل الحذر النظري يقصر بعضهم السيميائية على الظاهرات ذات العلاقة "بالتواصل"

---

١ – العانية (signifiante) أي ذات الدلالة وذات المعنى – المعّرب.

٢– لاكاني: نسبة إلى المحلل النفساني الفرنسي لاكان. المعرّب

المحدد بالمعنى الدقيق كعملية إرادية لنقل الإعلامات بواسطة منظومة صريحة من الاصطلاحات: كقانون السير والأرقام الهاتفية، والعلامات العسكرية، والشعارات (blasons) ورموز الكيمياء والرياضيات، وعلامات الخط (الكتابة) والملوّحات (أعمدة الإشارات) وأرقام السيارات والهاتف وغرف الفنادق، إلخ، وأشهر ممثلي «سيميائية التواصل» هذه هم جورج مونن، وإريك بويسنس، ولويس ج. برييتو وجان مارتيني.

وفي مقابل هذه المقاربة المضيّقة بشكل مقصود تريد "سيمسائية الدلالة" بالعكس أن تكون علماً قادراً على دراسة كل الإنتاجات العانية اجتماعياً. ولا شك أن رولان بارتس هو الذي عبّر بأكبر الوضوح عن هذا الخيار إذ قال:

نرى من وجهة نظر استقبالية، أن موضوع دراسة السيميائية (...) هو كل منظومة من الإشارت مهما كان مضمونها ومهما كانت حدودها: من صور وإيماءات وأصوات ملحقة ومهما كانت أغراض ومركبات هذه المضامين التي نعود فنجدها في طقوس أو في بروتوكولات أو مشاهد تمثيلية إنما تشكل منظومات ذات مدلول أن لم نقل أنها تشكل "خطابات[1]" (درجة الصفر من الكتابة – seuil – ١٩٥٣ ص ٧٩).

أما عند ش.س.بيرس فالغرض اوسع وأوسع، إذ نجده قد كتب إلى السيدة ولبي:

١– نرجو أن يلاحظ القارئ أننا نستعمل كلمة خطاب كترجمة لكلمة (langage) وهي مجموع الأساليب والكلمات التي تختص بمجال معين كالسينما لنبتعد عن كلمة لغة التي نستعملها بمعنى langue.

«اعلمي أنني منذ كنت في الثانية أو الثالثة عشرة من عمري، منذ اليوم الذي كنت فيه اجمّع في غرفة أخي البكر نسخة من «منطق هواتلي» (...) لم يتيسر لي قط بعد ذلك أن أدرس أي شيء كان من رياضيات أو أخلاق، أو ميتافيزيا، أو تجاذبية أو دينامية-حرارية أو بصريات أو كيمياء أو تشريح مقارن أو فلك، أو علم نفساني أو صوتيات أو اقتصاد أو تاريخ العلوم أو لعبة هويست أو عن رجال أو نساء أو نبيذ أو قياسة – إلا كدراسة سيميائية» («رسائل إلى السيدة ولبي» استشهاد وارد في "كتابات عن الإشارة" ص ٢١٢).

ولنلاحظ أن للطب منذ زمن طويل سيميائيتة أو علم الأعراض التي تظهر عبرها الأمراض، كما نجد سيميائية حيوانية تدرس التواصل الحيواني بل وحتى سيميائية التواصل مع الكائنات التي خارج الأرض. ولا شك أننا يمكن أن نعمل بشكل أسرع لو حاولنا أن نعدد ما لم يكن في زمن أو في آخر... موضع مقاربة (أو محاولة مقاربة) سيميائية... ألم يكتب (دومينيك نوغز) من باب المزاح حقاً، عن "سيميائية المظلة" [نحو علم جمال بدون عائق" U.G.E. ١٠/١٨ – ١٩٧٥ – ص ٣٨٧ – ٣٩٨]

من أجل مراجع حول المجال السيميائي في مجموعة، انظر ثبت المراجع في آخر الكتاب)

أما داخل سيميائية السينما، فإن الألسنية السيميائية لا تشكل سوى إحدى المقاربات الممكنة، وثمة مقاربات سيميائية أخرى للسينما لن نتعرض لها هنا لا سيما التحليل النفسي السيميائي. وهناك عدة أسباب تبرر هذا الخيار.

الأول مسألة اختصاص: فلما كنت ألسنياً بحكم دراستي التخصصية، فمن الطبيعي أن أتحدث عما أعرفه بصورة أقل سوءاً.

والثاني ذو طابع تربوي: إنه يتعلق باهتمامي، في هذا الكتاب ذي الغاية التدريسية، بالترابط ودقة التصور؛ فإذا أخذنا في حسابنا المقاربة القائمة على التحليل النفسي السيميائي فقد يقودنا ذلك إلى عرض مجموعة تصورية كبيرة التعقيد؛ ومختلف جذرياً عن المقاربة التي تعتمدها الألسنية السيميائية.

أما السبب الثالث فهو سبب تاريخي: فسيميائية السينما بدأت فعلاً بالألسنية السيميائية. ويمكن أن نعتبر مقالة كريستيان ميتز "السينما هل هي لغة أم خطاب؟". [مجلة التواصلات العدد ٤، أبحاث سيميائية، ١٩٦٤ ص ص ٥٢ – ٩] المقالة المؤسسة لهذا التيار إذ أن المقاربة الألسنية السيميائية لم تظهر إلا بعد ذلك بكثير أي في تاريخ يلتقي بنشر عدد آخر من مجلة التواصلات هو العدد ٢٣، بعنوان "التحليل النفسي والسينما" (١٩٧٥) (صحيح أن بعض المقالات التي تستوحي التحليل النفسي ظهرت قبل هذا العدد غير أن هذا العدد هو الذي أطلق الألسنية السيميائية حقاً في مجال السينما).

وأخيراً، وهذا هو السبب الرابع والرئيسي، أن المقاربة الألسنية السيميائية تشكل مقاربة مفضلة، من جهة، لأن اللغة هي منظومة الإشارات المعروفة أكثر من سواها من المنظومات؛ كما أن اللغة من جهة أخرى، "وهي الأكثر تعقيداً والأكثر انتشاراً بين منظومات التعبير، كما أنها أكثرها تميّزاً." وفي هذه الأحوال " تستطيع الألسنية أن تصبح المُدافع العام عن كل

سيميائية بالرغم من أن اللغة ليست سوى منظومة خاصة... [ف. دي سوسور "مبحث في الألسنية العامة" ص ١٠١].

ليس هناك، على حد علمنا، أي مؤلف تعليمي مكرس مباشرة للألسنية السيميائية في السينما، أما البضعة فصول أو أقسام تربوية التي تتناول هذه المسائل فهي، في أكثر الأحيان مأخوذة من مشاريع إجمالية ذات مرام مختلفة كل الاختلاف.

وهذا الكتاب لا يريد على كل حال أن يكون نظرة شاملة للألسنية السيميائية في السينما ولا تاريخاً لها. وبالرغم من أنه يستند على أوسع إعلام ممكن، فليس هدفه أن يستعرض كامل الأعمال التي تمت في الألسنية السيميائية للسينما استعراضاً تأريخياً وموضوعياً. وإذا أدى الأمر بالقارئ إلى أخذ علم بالأبحاث الرئيسية التي توسعت في هذا المجال منذ العشرين عاماً تقريباً، فذلك من خلال تحليل نقدي لا يتردد في طرح طروح جذرية في الموضوع، ولذلك، إذا كان القارئ مدعواً إلى مسيرة ما فهي ليست مسيرة في الزمن بل مسيرة تصوّرية. وهكذا سنكتشف مع توالي الصفحات أن ثمة حركة واحدة تكمن وراء المؤلّف بمجموعه وأن الهدف الأكبر أمام هذا الكتاب هو أن يبيّن من خلال تفحص بعض المسائل المحددة والمحدودة كيف تعمل الأبحاث الألسنية السيميائية...

فجميع المشاكل المعالجة ذات صلة بالطريقة التي ينتج بها الفلم معنى. كما أنه ينبغي تحديد المستوى الذي تجري فيه هذه الدراسة. إنها لا تتعلق بتفهم "الرسائل" التي ينقلها الفلم (أي مضمون القصص المروية والموضوعات المبحوثة وما فيها من نظرات إلى العالم) ولا بتفهم القيمة الجمالية للأعمال.

إن هذا الكتاب يدرس بعض الآليات العامة الكبرى في إنتاج الفلم للمعنى: كيف يسجل الفلم النفي أو التعددية أو الزمنيّة ؟ كيف ينساق المشاهد إلى التعرف على أغراض الفلم من خلال الصورة الفلمية؟ ومن أين تأتي الدلالات التي تحملها هذه الأغراض؟ كيف يربط المشاهد بين مختلف صور الفلم كما يربط بين مختلف العناصر التي تكوّن هذه الصور...؟ كيف يفهم المشاهد أن صوتاً ما له (أو ليس له) مصدره في عالم الفلم...؟ كيف تتكوّن المصادر الصوتية في الأفلام...؟

وبالرغم من أن المسائل التي تتعلق بنظرية الإيضاح (بكل ما يتعلق بالطريقة التي يستجوب بها الفلم مُشاهده ويوضّحه) لا تعالج في هذا المجلد، رغم أنها تعود حقاً إلى الألسنية السيميائية... فهذه المسائل تبدو لنا غنية ومعقّدة في حد ذاتها، بالقدر الكافي الذي يجعلها تستحق مؤلفاً خاصاً.

وإليكم على سبيل الإشارة بعض المؤلفات التي تتعلق بهذه الإشكالية (مجلة التواصلات العدد ٣٨ "الإيضاح والسينما". – seuil عام ١٩٨٣ (عدد صدر بتوجيه ج. ب سيمون وم. فيرنيه) ج. بيتيني تامبو ديلسانسو – (أي زمن المعنى) "لالوجيكا تامبورالي دي تستي أو ديوفيزيقي" بقلم بومبياني (١٩٧٩) "لاكونفرسا سيوني أوديوفيزيقا" -- (المحادثة السمعية البصرية – قضايا أسلوب لإيضاح في السينما والتلفزيون) بقلم بومبياني، ١٩٨٤، ف. كاسيني (دانترولو سكاردو) – الفلم ومشاهده بعد بومبياني – ١٩٨٦ (وسوف تظهر الترجمة الفرنسية في منشورات ١٩٨٩ – P.U.L. – ش. متز "الإيضاح اللاشخصي أو مناظر الفلم"، في مجلة "Vertigo" العدد –١– (السينما في المرآة) ١٩٨٧ – ص ص ١٣ – ٣٥

وبعد تقديم للافتراضات التي قامت عليها الألسنية السيميائية في السينما (الفصل الأول) وبعد فصل يحاول أن يجيب على هذا التساؤل السابق لكل دراسة الألسنية السيميائية للسينما (كيف نعرّف بالموضوع السينمائي...؟ (الفصل الثاني)؛ نجد القسم الأول من الكتاب يسعى إلى أن يبيّن ما يستطيع البعض من الأدوات النظرية المنبثقة من الألسنية مثل مفاهيم الصويتات والكليمات وجذور الكلمات ومفهوم (المفصلة المزدوجة) (الفصل الثالث) و مزدوجة العلاقات التركيبية التعبيرية - العلاقات النماذجية (الفصل الرابع) ومزدوجة الدلالة الأصلية - الدلالة الإضافية (الفصل الخامس). أما القسم الأوسط فيقترح، انطلاقاً من مفهوم الكود (الفصل السادس) نموذجاً بنيوياً إجمالياً للخطاب السيميائي (الفصل السابع). وأخيراً يأتي القسم الثالث فيحلل ببعض التفصيل ثلاث مسائل هي: مسألة التشابه (الفصل الثامن) ومسألة المونتاج وبشكل أعم مسألة إنتاج "الكلام" (الفصل التاسع) وأخيراً بعض نواح من مسألةالعلاقة بين الصور والأصوات (الفصل العاشر).

وما كان هذا المؤلف ليُكتب لولا أعمال ش. متز وصداقته. أنه مدين بالكثير للمناقشات الكثيرة مع الزملاء في U.F.R. عن السينما والسمعيات - البصريات في جامعة باريس (الدائرة الثالثة) وللاستماع إلى الطلاب وردود أفعالهم في D.E.U.G. وإلى جماعة الآداب والفن والتواصلات في الجامعة نفسها. ولأقل أن إنجاز النص قد استفاد أخيراً من التصحيحات والآراء الثمينة الدقيقة التي أعطاها أندريه والأصدقاء الذين قرؤوه قراءة دقيقة وهومخطوطة. إن هذا المؤف مهدي إلى بول - إيمانويل وفلورنس وكريستوف .

---

١ - vs اختصار يستعمل كثيراً في الألسنية والسيميائية وهو يعني versus أو معاكس لِكذا أو بعكس كذا.

السيميائية والإشاراتية *Semiologie vs[4] Semiotique*

لــو أردنا أن نوضح بشيء من التفصيل مجموع التعريفات المقترحة لكلّ من هذين التعبيرين لاقتضى الأمر مجلداً صغيراً؛ أما إذا اقتصرنا على الاستعمال الحالي والفعلي فيمكن أن نكتفي بثلاث ملاحظات موجزة:

١- نجــد في عدد كبير من النصوص المتوازية أن التعبيرين متعاوضـان (بحيث يمكن اســتعمال الواحــد عوضاً عن الآخر) فكلمة سيميولوجي Semiologie (أو السيميائية) أوروبية المنشأ وكلمة سيميوتيك Semiotique أميركية المنشأ.

٢- إن كلمـــة ســيموتيك تعــيدنا إلى نمط بيرس (Pierce) وكلمة سيميولوجيا إلى خط سوســـور (Saussure) فالاختلاف اللغوي يستبطن هنا اختلافاً بين الأبوين المؤسسين، بــل أنه يستبطن بصورة أعمق اختلافاً بين أساليب نظرية ليست لها البتة مجموعة واحــدة مـــن المرجعــيات؛ فهي النزعة البراغماتية الأميركية عند بيرس والنزعة التركيبية (الفلسفية إذا صح التعبير – المعرّب) عند سوسور.

٣- ونقــول أخيراً أن كلمة سيميوتيك تستعمل في أكثر الأحيان، في فرنسا، لتدل على نظرية المعنى التي اقترحها A-J-GREIMAS فإذا أخذنا كلمة سيميوتيك بهذا المفهوم تكون وكأنهــا لا ترمي إلى أي هدف خاص بل إنتاج المعنى بوجه عام؛ فهي إذاً تتعارض مع الألسنية ومع السيميولوجيا اللتين تهتمان كلاهما بأغراض نوعية.

فالألســنية تــدرس اللغــات الطبيعــية، ونطلق تسمية "الطبيعية" على سائر اللغات كالفرنســية والإنكلــيزية والألمانــية واللاتينــية والصينية واليابانية... إلخ. وصفة "الطبيعية" هنا لا تناقض الثقافية فمن الواضح أن اللغات الطبيعية هي ظاهرات ثقافية ولكنها تناقض "الاصطناعية" كالخطابات الإعلامية التي يجري إنشاؤها كلياً لتستجيب لمهمات نوعية فهي لغات اصطناعية.

وتــدرس الســيميولوجيا خطابات ليست لغات طبيعية كالرسم والموسيقى والتصوير الضوئي والإيمائية والسينما... إلخ.

ونحن في هذا الكتاب نستعمل الكلمة وفقاً لمضمون لهذا المفهوم الأخير.

الفصل الأول

الألسنية السيميائية البنيوية

افتراضات نظرية مسبقة

(قليل من الألسنية يضلك وزيادة قليلة منها تنوّرك)

(ch. Metz) ش. متز: محاولات حول الدلالة

(المعنى) في السينما – المجلد الثاني

– كلنلسيك – ١٩٧٢ – ص ١٩٧

تكونت الألسنية السيميائية تاريخياً في الخط المستقيم للقطيعة المعرفية التي أحدثتها الألسنية البنيوية بالنسبة لعلم قواعد اللغة التقليدي، فرهان هذه القطيعة هو ما يجدر فهمه منذ البداية.

وفي كتاب فرديناند دي سوسور "دراسة في الألسنية العامة" نجد على العموم، وفي وقت واحد، تسجيل القطيعة الألسنية عن القواعد اللغوية التقليدية وشهادة ميلاد الألسنية – السيميائية؛ وقد تم نشر هذا الكتاب عام ١٩١٦ (في لوزان – سويسرا) ولكنه تمّ نشره بعد وفاته بثلاثة أعوام وهو مؤسّس على ملاحظات سجلها تلاميذه في نطاق دروس أعطاها بين ١٩٠٦ و ١٩١١ ("بحث في الألسنية العامة"، مننشورات نقدية ت. دي مورو – باريس – بايّو – ١٩٨٨).

ا - من علم قواعد اللغة التقليدي إلى الألسنية البنيوية

يعلن علم قواعد اللغة، التقليدي، أن هدفه هو التعريف بحسن استعمال اللغة:

فقواعد اللغة عندما تؤخذ بهذا المعنى تحدد حالةً للغة نعتبرها صحيحة بموجب قاعدة وضعها المنظّرون أو تقبّلها الاستعمال المألوف. أي الكود الألسني المقبول اجتماعياً باعتباره القانون الصحيح" [آ. ريغو– "مدخل" للعدد ٥٧ من مجلة "الفرنسية في العالم" – حزيران ١٩٦٨. "قواعد اللغة الفرنسية المحكية"].

"ووفقاً لهذا التصور تبدو علوم القواعد التقليدية كبيان بالأخطاء الواجب تجنّبها وليس لها في أكثر الأحيان سوى قدرة قليلة على شرح عمل اللغة:

(أنها) تعطي بوجه خاص معالجة مفصلة للاستثناءات، ولا تُبرز حالات انتظام الخطاب العميق إلا بواسطة إرشادات مبسطة (ومتفرقة) أو بواسطة بعض الأمثلة [...] فهي بهذا تتجه نحو إخفاء الطبيعة الخاصة بقدرة المتكلمين أكثر منها نحو كشفها [ن. رووي – مدخل إلى علم القواعد المحكية – بلون– ص ٦٣].

فالقاعدة الألسنية التي تُطريها هذه القواعد اللغوية تماثل استعمال هذه اللغة الذي يمارسه الكتّاب أو بشكل أدق "خيرة المؤلفين" وكما كتب ديزوني في مقدمته لكتاب موريس غريفيس والذي عنوانه قواعد اللغة بالضبط *الاستعمال الحسن*" (وهو من أشهر كتب قواعد اللغة الفرنسية)، كتب يقول:

إن حسن استعمال الفرنسية يظهر [...] بوصفه ذلك التلاؤم الحاذق المكوّن من ألف كلمة وكلمة سرّ، والذي يسمح للكتاب الحقيقيين بأن يتعارفوا وبأن يتميّزوا". [١٩٦٤ – ص ٦].

إن الأمثلة التي تعطى لتوضيح القواعد أمثلة ذات دلالة تامة: فهي ليست من اللغة المكتوبة وحسب بل هي مأخوذة من اللغة المكتوبة الأدبية وليس من أية لغة أدبية كانت: إنها تتقيد كلها بمفهوم للإنشاء يتكوّن من "الوضوح" و "التوازن" و "الدقة" و"الشفافية".

إن علوم القواعد اللغوية التقليدية تعمل ***كعلوم جمالية معيارية***.

أما الألسنية "البنيوية" فإنها، بعكس هذه المقاربة، تدعو إلى تحليل ***وصفي بياني وتوضيحي لجميع الإنتاجات الخطابية المشهود لها***. فلم يعد الأمر يتعلق بالوصاية على الاستعمال، حتى ولا بإعطاء أي حكم تقييمي كان حول الإنتاجات موضع النظر بل بمحاولة كشف وتفهم الآليات التي تضمن حسن عملها:

"إن الألسنية المعاصرة تتميز عن علم قواعد اللغة التقليدي بهذا بالذات أي بأنها تحاول الوصول إلى "بنية اللغة" بدلاً من أن تبقى عند حدود الاستعمال [بيتار – وجنوفرييه "الألسنية وتعليم الفرنسية" – لاروس – ص ٩٧].

والهدف بحسب صيغة ف. دي سوسور هو وضع بعض الترتيب في "هذا الركام المشوش من الأشياء المتنافرة دونما روابط بينها" والذي يشكل ما نسميه "الخطاب" [ص ٣] إن الفعل التأسيسي الذي تفعله الألسنية البنوية إنما يكمن في عملية بناء.

وهذا البناء يقوم أولاً على *استبعادات*". ويرى ف. دي سوسور أن هذه الاستبعادات تستهدف كل ما يتعلق (بالكلام) (أي طريقة كل فرد في استعمال الخطاب)؛ فالألسنية هي دراسة اللسان (أي اللغة)، أو "الجانب الاجتماعي من الخطاب الخارج عن الشخص، الذي لا يستطيع لوحده أن يخلقه ولا أن يعدّله":

"فاللغة المتميزة عن الكلام" موضوع يمكن دراسته على حدة" [ص ٣١].

وحتى لو كانت المقارنة بين اللغة والكلام قد شاعت في هذه الأيام فإن عملية بناء هدف الدرس ***بطريقة الاستبعاد***، تظل أساسية بالنسبة لكل مقاربة ألسنية (وكذلك بالنسبة لكل عِلْم) فجهد تحصيل المعرفة يظل عمليةً تُخضِع الموضوع المدروس لوجهة نظر جزئية على مسؤولية القائل بها وهذا ما ندعوه ***تحديد محور الملاءمة***".

مبدأ: "يقرر المرء أن لا يصف الوقائع المجمّعة إلا من وجهة نظر واحدة، وبالتالي أن لا يحتفظ من مجموع هذه الوقائع المتنافرة إلا بالجوانب التي تهم وجهة النظر هذه، مع استبعاد كل جانب آخر (وهذه السمات تدعى سمات وثيقة الصلة بالموضوع)" – (ر. بارتس – "عناصر من السيميائية" – مجلة "التواصلات" العدد ٤ – ص ١٣٢).

حول مبدأ الملاءمة الوثيقة، (انظر آ. مارتينه "عناصر الألسنية العامة" أ. كولن – ١٩٦٣ – ص ص ٣٧-٣٨-و-ل.ج. برييتو: "الملاءمة والممارسة – محاولة سيميائية" منشورات مينوي – ١٩٧٥ – وخصوصاً الفصل الخامس بعنوان الملاءمة والممارسة ص.ص ١٤٣ – ١٦٥.

والمأثرة الثانية للألسنية البنيوية – وهذا ما يبرر تسميتها "البنائية" – هي أنها تضع النظام الذي يتيح شرح عمل مجموع الإنتاجات الألسنية:

إن أية لغة كانت تتكون من مجموعاتٍ كل ما فيها متماسك: أي منظومة الأصوات (أو الصويتات) منظومة أشكال وكلمات (كليمات ودلالات الألفاظ) وإذا قلنا منظومة قلنا مجموعة متجانسة: فإذا كان الكل متماسكاً فكل لفظة يجب أن ترتبط بالأخرى" [ي. بروندال، حيث يستشهد به مرور عند ج. بيرّو – الألسنية ص ١١٤].

وهذه المنظومة مستقلة بذاتها:

"اللغة منظومة لا تعرف إلا نظامها الخاص بها. وإن مقارنتها بلعبة الشطرنج تجعلنا نحس ذلك بصورة أفضل. هنا، من السهل نسبياً أن نميّز ما هو خارجي عمّا هو داخلي، فكون الشطرنج قد انتقل من بلاد الفرس إلى اوروبا شيء خارجي؛ أما الداخلي فهو بالعكس كل ما يتعلق بالنظام والقواعد. وإذا استبدلتُ القطع الخشبية بقطع من العاج فهذا تغيير لا يبالي به النظام؛ أما إذا أنقصنا عدد القطع أو زدناه فإن هذا التغيير يصل عميقاً إلى "قواعد لغة" "اللعبة" (ف. دي سوسور – ص ٤٣).

وهكذا فالألسنية البنائية تستبعد كل تفسير عن طريق اللجوء إلى الوقائع الخارجة عن الألسنية وهذا ما نسميه مبدأ الملازمة.

وعلى هذه الخيارات النظرية تقوم الألسنية – السيميائية في السينما.

II - الألسنية السيميائية في السينما

مقاربة خطابية[1]

كما بالنسبة للألسنية البنيوية، فإننا نعتبر أن أول عملية في الألسنية السيميائية هي تحديد غرضها.

أ- تحديد الغرض

إن مقاربة السينما بتعابير ألسنية – سيميائية يعني إهمالاً مقصوداً لجملة كاملة من القضايا التي لها في حد ذاتها أهمية كبيرة بالنسبة للتفهم الإجمالي لما يجري في الحقل السينمائي، ولكنها ليست ذات صلة وثيقة بالألسنية السيميائية: كالقضايا الاقتصادية (للسينما كصناعة) والقضايا الحقوقية (قانون السينما) والقضايا الإدارية (كيف تعمل الهيئات الكبرى التي تهتم بالسينما وما هي الأنظمة التي تدير شؤون المهنة؟) والقضايا التقانية (تصميم الكاميرات والإضاءة والأفلام) والقضايا الاجتماعية عند الجمهور (ما هو تأثير السينما على القاصرين أو على الراشدين؟ من يذهب إلى السينما؟...) إلخ. فالألسنية السيميائية البنيوية للسينما تقصر غرضها على ما يشكّله ***مجموع الأفلام***.

---

١ – خطابية نسبة إلى خطاب بمعنى لغة خاصة بمجال معين كما سرنا على هذه اللفظة في هذا الكتاب ونقول الخطاب السينمائي مثلاً: أي الطريقة التي تعبّر السينما بها عن أغراضها – المعرّب.

هنا نتعرّف على التقسيم الثنائي الذي اقترحه منذ عهد قريب "جلبير كوهين سيات" في كتابه "محاولات حول مبادئ فلسفة للسينما" [P.U.F. 1946] إلى "وقائع سينمائية" و "وقائع فلمية". وليس على الألسنية السيميائية أن تعرّف إلا "بوقائع فلمية".

وتخضع الوقائع الفلمية ذاتها لعدد كبير من المقاربات كالمقاربة الاجتماعية (الفلم كانعكاس أو نتاج للمجتمع)، والمقاربة التاريخية (تاريخ نوع معين ودراسة تطور عمل مؤلّف ما، وتحليل أفلام مرحلة تاريخية ما) والمقاربة من وجهة التحليل النفساني (أي الفلم كتركيب استيهامي)، والمقاربة الجمالية (الفلم كعمل فني)... إلخ. إن الألسنية السيميائية للسينما لا تهتم إلا بالبعد الخطابي للوقائع الفلمية.

كما أن تفهّم الأفلام كوقائع فلمية يستطيع هو أيضاً أن يجري بطريقتين: فإما أن نهتم بالأعمال بصفتها هذه، بغية إبراز تفردها وإجمالها العاني، وهذا هو تحليل الأفلام النصّي، وإما أن نقف موقفاً نظرياً ونسعى إلى إبراز آليات إنتاج المعنى العاملة في كل فلم وهذا يعني تحليل الخطاب السينمائي.

وبين هاتين المقاربتين ما هو أكثر من فرق في المستوى: إنه فرق في طبيعة المقاربة. فحتى لو كان تحليل الخطاب السينمائي يطرح عدداً كبيراً من المشاكل، وحتى لو كان من الممكن أن يفسح مجالاً لمختلف الأشكال التفسيرية، فإن له مرمى مضموناً نسبياً حيث أننا نتوقع منه أن يصف ويوضّح عمل هذا الخطاب وعمليات إنتاج المعنى التي يضعها موضع العمل ولكن الأمور تظل أقل وضوحاً بكثير مع التحليل النصي، فحتى لو رفضنا الهذيان التفسيري (وإن كانت بعض التحليلات الجارية وفق هذه الطريقة

تحليلات أخّاذة) وحتى إذا أمكن تعبئة الأدوات المنبثقة من الألسنية تعبئة حصيفة، فليست هناك مقاييس حقيقية لتقييم تحليل نصّي ما. أما المعايير الوحيدة التي يمكن تصوّرها (ولكنها غير إلزامية) فهي معايير داخلية وجدانية أكثر منها معايير تقييم بكل معنى الكلمة كالانسجام (فلا يجوز أن يكون التحليل متناقضاً مع مستلزماته الخاصة) والشمولية (بأخذ جميع عناصر النص ذات الدلالة بعين الاعتبار). حتى أن هذا المعيار الأخير هو نفسه معيار وهمي إلى حد كبير إذ لا يمكن أن نتوقع استيفاء كل ما في نصٍّ ما؛ أما معيار "الشمولية" فيعني فقط أننا سنسعى جهدنا أن نكون على أكمل ما يمكن في استكشاف العناصر التي تأتي على المحور المختار، وهكذا فالمسألة تعود إلى أفق أكثر منها إلى هدف.

والواقع أن المعيار الصحيح الوحيد لتقييم تحليل نصّي هو إنتاجيته. فالتحليل النصّي لفلم ما لا مبرر له إلا إذا كان، بالقياس إلى مجرد تفحص الفلم كمشاهد، يتيح إنتاج معارفٍ حقيقي؛ إما لأن هذا التفحص يجعلنا نكتشف دلالات جديدة (وعند ذلك يكون التحليل قراءة من نفس مستوى القراءة التي يقوم بها المشاهد ولكنها أغنى)؛ وإما لأنه يجعلنا نفهم فهماً أفضل بعض جوانب عمل الفلم: عند ذلك يكون التحليل "قراءة عليا" تحاول أن تفكك عمليات إنتاج المعنى والمؤثرات. إن هذين الهدفين ليسا حصريين طبعاً، بل يمكن القول أن أفضل التحليلات النصية هي التي تتوصل إلى الجمع بينهما.

وهكذا فالقضية الواجب طرحها في حالة تحليل الأفلام النصّي، ليست قضية الصحة العلمية، بل بالأحرى قضية المقدرة على الإقناع البليغ، وفائدته

من أجل فهم نص معين، وقدرتها على جعل الكلام عن نص معيّن قابلاً للمراقبة الذاتية (أو. إيكو: "السيميائية وفلسفة الخطاب" الصفحة ١١ – ١٩٨٩ – P.U.F) فبين تحليل الخطاب السينمائي والتحليل النصي نجد كل الفسّحة التي تفصل بين مقاربة علميّة الهدف – نقول بوضوح ذات مرمى علمي لا مقاربة "علمية" إذ أن السيميائي يعلم أنه لن يبلغ أبداً ذات الصرامة العلمية التي يبلغها منظّر العلوم "الصلبة"، وأن السيميائية لن تصبح أبداً "علماً" بكل معنى الكلمة وبين مقاربة ذات هدف تأويلي. ذلك أن كل تحليل نصّي لا بد له من علاقة مع التأويل وهذا التأويل يمكن أن يكون، إذا شئنا، "المحرك" التخيلي والإبداعي للتحليل وقد "يصبح التحليل الناجح هو التحليل الذي يتوصل إلى استخدام هذه الإمكانية التأويلية ولكن بإبقائها ضمن إطار قابل للتحقق قدر الإمكان" [ج. أومون – و – م. ماري "تحليل الأفلام" – ناثان ١٩٨٨ ص ١٢].

منذ حوالي خمسة عشر عاماً تكاثرت تحليلات الأفلام النصية تكاثراً فوق العادة بحيث لم يعد من الممكن لباحث واحد أن يفكر في إعادة مراقبتها وتقديمها مثلما حاولنا أن نفعل سنة ١٩٧٧: ر. أودن عرض في بحثه "عشرة أعوام من التحليلات النصية للأفلام" – فهرسة تحليلية للأفلام – مقدمه بقلم ش. متز: الألسنية والسيميائية العدد – ٣– P.U.L. وعلى كل حال نجد في كتاب ج. إومون – و م. ماري "تحليل الأفلام" (ناثان – ١٩٨٨ – نظرة معرفية شاملة ممتازة لحالة هذا المجال. ومن أجل نظرة أسرع يمكن أيضاً الرجوع إلى مقالنا: "السيميائية والتحليل النصّي للأفلام" في بيانكو – ونيرو العدد –١١– ١٩٨٨ – ص ص ٧ – ٣٠ – وإلى مقالنا "التحليل الفلمي

كتمرين تربوي" في Cinema - Action (العدد ٤٧ "نظريات السينما اليوم") منشورات Cerf – ١٩٨٨ ص ص ٥٥ – ٦٢.

ب- مقاربات للخطاب غير ألسنية – سيميائية:

لم نعرّف الألسنية – السيميائية للسينما تعريفاً كافياً عندما قلنا أنها تسعى إلى تحليل الخطاب السينمائي، فقد فعلت ذلك كثير من الكتابات السابقة لظهور السيميائية وما تزال كتابات كثيرة تفعل ذلك بعد ظهورها دون أن تكون بهذا كتابات ألسنية سيميائية.

فقبل السيميائية بزمن هناك العديد من النصوص المكرسة للسينما ومن أهمها على الأقل، أي من بين التي ليست مجرد نصوص تروي حكايت أو أحداثا؛ بل تعود قليلاً إلى ما قبل موضوعها، نجد أنها تقع، بطريقة او بأخرى، ضمن منظور تفكري حول الخطاب السينمائي.

ويمكن تصنيف هذه النصوص في أربع فئات:

١-كتابات مخرجين يتفكرون في ممارستهم الخاصة: ليف كوليشوف، دزيغا فرتوف، س. م. إشـــنشــــتين، ف.ي.بودوفكين، جان إيشتاين، مارسيل بانيول، رينيه كلير،...إلخ...

٢-بعض المقالات النقدية: ولا شك أن أشهرها مقالات أندريه بازان المجموعة في "ما هي السينما؟" غير أن هناك أمثلة جيدة أخرى يمكن أن نجدها في "دفاتر السينما" وفي "فكر" (مقالات ماري كلير روبارس وليمييه – وفي وقت أقرب في ليبيراسيون (مقالات سِرج داني).

٣-مؤلفات نظرية صرف: تأليف رودولف أرنهايم، بيلا بالاش، سيغفريد كراكوبر، إيتيان سوريو، جيلبير كوهين-سيات، ألبير لافّي، إدغار موران، جان ميتري،...إلخ...

٤-وأخيراً مؤلفات ذات مرمى تعليمي مثل مؤلفات فرانسوا شيفاسو أو مارسيل مارتان.

كل هذه النصوص تشترك في الدفاع عن مفهومٍ ما للسينما. ولا شك أن المواقف تختلف من مؤلف إلى آخر غير أننا نستمر ضمن مقاربة جمالية مع هدف معياري معلن إلى حد ما: هو الدفاع عن سياسة المؤلفين ("دفاتر السينما") (انظر المراجع في آخر الكتاب) والسينما الصامتة (ر.كلير)، سينما الشفافية (آ.بازان)، سينما مسرحية (م.بانيول)، السينما كعين (د.فرتوف)... إلخ....

من أجل نظرة إجمالية حول هذه المقاربات سنقرأ "نظريات السينما"، العدد –٢٠– من مجلة "السينما – الحركة" التي يديرها ج.مانيي. – ١٩٨٢ (لا سيّما الجزءان الأولان)، ف كاسيني، في مقاله

Théorie del cinema dal dopoguerra a oggi, Espresso Strumenti, 1978; T.Andrew Theories of Film , New York, Viloung Press , 1994; - D.Andrew, *The major Film Theories, An introduction*, New York, Oxfrd University Press, 1946; Un certain nombre de textes sout cites dans; *Aphtologie du Cinema* de M. LAPIERRE, la nouvelle Edition 1946, dans l`Univers filmigue, ouvrage collectif dirigé par E.Sourian, Flammarion 1953 et dans l' *Art du cinéma* de P.LHERMINIER, éd. Seghers 1960.

وهناك مؤلفات جديدة أخرى تقدم نفسها كأبحاث في "علم قواعد السينما". وأشهرها ***القواعد السينمائية*** لروبير باتاي [A.Taffin Lefor - 1947] ومحاولة في القواعد السينمائية لأندريه برتوميو. (الطبعة الجديدة – ١٩٤٦).

وهذه المؤلفات تتبنى ذات الافتراضات وذات الطريقة في التصور، التي تتبناها كتب قواعد اللغة التقليدية العائدة إلى اللغات الطبيعية:

"ما دام الأمر يتعلق بطريقة جديدة للخطاب فيجب أن تكون فيها تعاريف وقواعد ينبغي إيجادها وتدقيقها (...) وهكذا يصبح لدى السينمائيين العتيدين مرشد لدرس حسن المؤلفين الجيدين" [ر.باتاي، "مدخل"].

إن الرجوع إلى عمل الكاتب متواصل.

"يتوجب على السينمائي الذي يختار الكلمات بعد استبعاد متعمد أو غير متعمد لبعضها وبعد أن يضعها في ترتيب معين ثم يغير كلمة تغير عندئذ ترتيب الجملة فتؤدي عند ذلك إلى تغيير كلمة أخرى" [المرجع نفسه].

وانطلاقاً من مقدمة "بيير وجان" بقلم غي دو مو باسان يشرح أندريه بورتوميو المبدأ الأساسي للسيناريو.

إن الهدف المعلن لكتب القواعد هذه هو إتاحة اكتساب "أسلوب سينمائي جيد" "أسلوب منسجم" عن طريق معرفة القوانين الأساسية "للقواعد الثابتة" التي تتحكم في بناء الفلم وإليكم بعضها:

قدرة جهاز التصوير على التحرك والتنقل ضرورة مطلقة في كل ما هو فعل درامي كثير الحركة، " لا يجوز الانتقال مباشرة من مجموعة إلى مقطع ضخم"،

عندما نحرك الكاميرا في اتجاه ما، من اليسار إلى اليمين، مثلاً يجب أن تتضمن الصورة الملتقطة هي أيضاً الحركة في الاتجاه ذاته.

لا يجوز في مقطع متحرك، بنقل الكاميرا وتدويرها حول محورها، أن نقطع بواسطة سطح ثابت.

وهكذا فإن كتب القواعد السينمائية تعطينا جدول الأخطاء التي لا يجوز ارتكابها البتة والأغلاط النحوية التي يجب تجنبها والأخطاء الكبيرة التي تجدر مطاردتها إلا إذا كان المخرج يسعى إلى إحداث "تأثير أسلوبي" خاص؛ كالقفز من المجموعة إلى لقطة قريبة مضخمة يمكن أن يكون عملاً مقصوداً يلفت انتباه المشاهد بما هو غير متوقع وعن طريق الصدمة البصرية، غير أن الجوازات لا يجوز أن تكون إلا استثنائية.

إن الجمالية التي تحملها هذه القواعد في التصوير السينمائي مشابهة تماماً للجمالية التي نجدها لدى القواعد اللغوية التقليدية: أي الشفافية (وأفضل تقنية هي التي لا تُرى – بيرتومي) والواقعية للصورة أن تعطي إحساساً بالحقيقة – باتاي) وأخيراً أن تأتي الكلمات الرئيسة (إحكام، وضوح، توازن، (وهذا عنوان لفصل مكرس لمزايا المخطط في كتاب باتاي).

ومن هنا يأتينا التعريف بقواعد التصوير السينمائي:

"القواعد السينمائية تدرس القواعد التي تحكم فن نقل الأفكار نقلاً صحيحاً عن طريق تتالي صور متحركة، تشكل فيلماً" (باتاي ص ٤).

حول قواعد التصوير السينمائي وموضعها في مجال السيميائية انظر، ر. أودن "النموذج القواعدي والنموذج الألسني ودرس الخطاب السينمائي" في دفاتر القرن العشرين، العدد التاسع – "السينما والأدب" – كلينكسيك ١٩٧٨.

III – الألسنية السيميائية للسينما

إن ما يميز الألسنية – السيميائية للسينما هو، أولاً القطيعة التي تقيمها مع هذه المقاربة المعيارية الجمالية السائدة.

غير أن هذه القطيعة لم تكن قاسية بالمقدار الذي قد يوحيه هذا التأكيد. فالواقع، مثلاً، أن السيميائية لم تحل مكان هذه المقاربات المعيارية، إذ أن هذه الأخيرة ما تزال تشكل القسم الأكبر من الكتابات حول السينما وأقصد كل النقد وكل تصريحات المخرجين الذين يسعون إلى ترويج تصورهم للفن السابع، وعدد كبير من المؤلفات التي تدرس عمل هذا السينمائي أو ذاك الخ... علماً بأن هذا التعايش ليس فيه أي شيء غير طبيعي، فهذه الكتابات المعيارية لها وظيفتها الخاصة: إنها تسهم في تدوير الماكينة – سينما، وفي إثارة التباري بين المخرجين وعلى الأخص جر الجمهور نحو الأفلام، ونقول باختصار إنها تخلق الدينامية في الحقل السينمائي والتي هي نفسها تشكل جزءاً منه لا يتجزأ. فالألسنية السيميائية لا ترمي إلى الحلول محل هذه المقاربات: إنها غيرها، إنها تقع في مجال آخر خارج الحقل السينمائي: إنها في مجال مادة علمية. ونقول من جهة أخرى إن العلاقة بين المقاربة الخطابية[1] ودراسة الخطاب السينمائي قد جرت متأخرة جداً وبعد العديد من سنوات التفاوت

١– لقد درجنا في هذه الترجمة على ترجمة كلمة Langage (وهي اللغة الخاصة بمجال ما) بكلمة الخطاب (المعرّب).

بالقياس إلى تطور الألسنية نفسها. ونقول أخيراً أن كل مقاربة للسينما تعود إلى الألسنية ليست بالضرورة مقاربة ألسنية – سيميائية.

وإليكم مثالان لتوضيح هذه النقطة الأخيرة

كان هناك أحياناً ميل إلى اعتبار أن نصوص الشكليّاتيين الروس تشكل أول محاولة لمقاربة السينما مقاربة ألسنية – سيميائية بقدر ما كان مؤلفوهم يلجؤون في تحليلاتهم إلى أدوات مستعارة من الألسنية؛ والحقيقة أن الطريقة التي يستخدم بها الشكلياتيون الروس الألسينة ليتحدثوا عن السينما ما تزال معيارية بشكل ثقيل: فمرماهم أكثر "شاعرية" (عنوان المقتطف الذي يضم مقالات الجماعة هو "بويتيكاكينو" (أي السينما الشعرية – المعرب) والذي صدر في موسكو ولينغراد عام ١٩٢٧،أو هو "أدبي الأسلوب" (علماً أن أحد المقالات الرئيسية بقلم بوريس إيشنباو عنوانه "قضايا الأسلوبية السينمائية") أكثر منه ألسنياً. إنه في الواقع نوع من الجمالية التي يحاول الشكلياتون الروس الدفاع عنها؛ فالمقاربة بين "ما هو فني وما ليس فناً" تظل مركزية في تحليلاتهم كما يظل الخلط بين اللغة والأسلوب مستمراً (مثلاً: "للسينما لغتها أي أسلوبيتها"). وأخيراً كما تقول كريستين ريفوز في مثال حسن التوثيق في هذا الموضوع: تحت عنوان "نظرية السينما عند الشكلياتيين الروس" (مجلة "ساسينما" العدد ٣-١٩٧٤) إن أفكار الشكلياتيين الروس تسير في خط "الخطاب الإيديولوجي للنقد الفني" أكثر مما هي عمل سوسّوريّ لاحق (أي على طريقة سوسّور ولكن بعد سوسور) يشرح مفهوماً "ألسنياً عن اللغة".

ثمة القليل من نصوص الشكلياتيين الروس المترجمة إلى الفرنسية؛ غير أن من الممكن مع ذلك ذكر العدد ٢٢٠-٢٢١ من "دفاتر السينما": "روسيا

العشرينيات" أيار – حزيران ١٩٧٠ (مقالات يوري تينيانوف: "حول أسس السينما"، وبوريس ايشنباوم: "قضايا الأسلوبية السينمائية") ومقال بوريس ايشنباوم "الأدب والسينما" في "ساسينما" العدد ٤–أيار ١٩٧٤. في الألمانية "بويتيك دس فيلم" (أي شاعرية الأفلام–المعرب)، ميونيخ ١٩٧٤. وفي الإنكليزية Eagle H للنشر والترجمة "نظرية الفلم الشكلياتي الروسي. المنشورات السلافية لجامعة متشيغان" ١٩٨١ – وفي الإيطالية "الشكلياتية الروسية في السينما" – غارزانتي ١٩٧١.

وهاكم مثالاً ثانياً تعطيه مقالات بيير باولو بازوليني المجموعة في *التجربة الهرطوقية*".

مقال الهرطقة التجريبية [الناشر آلدو غارزانتي – ١٩٧٢] ترجمته إلى الفرنسية آنا روتشي بولبرغ مع مقدمة بقلم ماريا – أنطونيتا ماتشيوتشي، تحت العنوان: "التجربة الهرطوقية –اللغة والسينما– بايو – باريس ١٩٧٦ (مراجعنا تعيدنا إلى هذه الطبعة). وهناك طبعة أخرى عند رامسي بوتشي سينما (١٩٨٩) لا تضم سوى القسم الثاني من الكتاب، ولا شك أن ذلك بسبب القرار بعدم الاحتفاظ إلا بالمقالات المكرسة مباشرة للسينما؛ صحيح أن القسم الأول يركز في الأكثر على الأدب ولكن السينما ليست مستبعدة عنه؛ فلا بد لنا إذن من أن نأسف لهذا الحذف.

وحتى إذا كان السينمائي الإيطالي يشكو من ضعف الأعمال ذات النمط "الأدبي المتأنق". حتى لو أكد أن "تدخل الألسنية والسيميائية (...) وحده يمكن أن يضمن (....) الطابع العلمي لبحث ما عن السينما"، وحتى لو لجأ في

تحليلاته إلى بعض أدوات الألسنية، فإن من الواضح أن كلامه ليس كلام ألسني؛ علماً بأنه هو نفسه يعترف بذلك في هذه المناسبة:

"أود على كل حال أن أرجو من الألسنيين أن لا يقرؤوا الصفحتين الصغيرتين التاليتين كما لو أنهما كانتا من كتابة واحد منهم؛ ولكن كصفحات كتبها كاتب، قوي في عالمه ويعمم بعض ملاحظاته التي تعلق على هوامش الكتب التي التهمها مؤخراً بشغف ولهفة" (ص ص ١٩-٢٠).

أما آراء ب.ب.باسوليني حول الخطاب السينمائي (وحول الخطاب بوجه عام) فإنها تتسجل حقا في إطار مختلف كلياً، في بحث ذي طبيعة فلسفية ("إن البحث الألسني عن السينما أقل أهمية لدي، في حد ذاته، من تورطاته الفلسفية") وبنوع أخص في إنتاج جهادي من النمط الجمالي الإيديولوجي. إن عنوان الفصل الأول من الكتاب موضح تماماً من هذه الناحية وهو يعطي المفتاح الحقيقي لجميع الآراء الألسنية في كتابه:

"ملاحظات شاعرية من أجل ألسنية ماركسية"

وكدليل على صعوبة الانقطاع عن هذا التموضع المعياري السائد نجد أوائل كتابات ش. متز (Metz) (الكتابات المجموعة في محاولات حول مغزى السينما"، المجلد الأول – ١٩٦٨) ما تزال تحمل آثار نوع من النزوع إلى المعيارية: وهكذا نرى السينمائيين الذين تاهوا في طريق "السينما – اللغة" – حتى وإن كانوا قد أعطوا روائع، قد وقعوا في مأزق فاخرة" (ص ٦٢) – والذين اشتغلوا وفقاً لطبيعة الخطاب السينمائي الحقيقي مثل ستروهيم ومورنو واستحقوا المديح لأنهم بشّروا "بالسينما الحديثة" حين كان التلاعب وحده يسود ثم يخلص ش. متز إلى الاستنتاج على الصعيد الإيديولوجي بأنه "شأن يتعلق

بالموهبة والفردانيات [....] وهذا طبيعي فالمراحل إنما وجدت لكي لا تحرقها إلا أقلية" (ص ٦٣).

ولهذا يعود الاستحقاق إلى ش. متز وحده لكونه فهم ضرورة مواجهة السينما بموقف ألسني صحيح أي موقف ***وصفي وتوضيحي***:

"إن المبدأ الوحيد الملائم الذي يمكن أن يعرّف حالياً بسيميائية الفيلم، - عدا عن تطبيقه على الواقع الفلمي لا على الواقع السينمائي - هو إرادة التعامل مع الأفلام كنصوص، كوحدات من الخطاب، والالتزام التالي، بالبحث عن مختلف المناهج (سواء كانت قوانين أم لا) التي تساعد على إعطاء شكل ومعنى لهذه النصوص والاندماج فيها." (ش متز - اللغة والسينما - ص ١٤ - التوكيد منا").

"***منهج***"، هذه هي الكلمة التي ستشد أعصاب كامل البحث الألسني السيميائي في مرحلته البنائية.

ولنسجل أن هذا التعبير يتخذ هنا معنى أدق وأكثر تقنية، من معناه الدارج معنى "التنظيم المطّرد": فالنهج كيان، يمكن وصفه بشكل مستقل، كشبكة ترابطية؛ أنه يفترض إعطاء الأولوية للروابط على العناصر: فالعناصر لا تتعرف إلا بعضها بالقياس إلى بعضها الآخر؛ وليست لها أية حقيقة مستقلة عن علاقتها بالتنظيم الإجمالي.

ولدى التفكير حول هذا المفهوم، في الفصل المكرس لـ "النزعة البنيوية في مجال الألسنية" من الكتاب الجماعي "***ما هي البنيوية***؟" (Seuil 1968)، أحس أوسفلد دوكرو جيداً أن المنظر الذي ينظر للسينما ليس تماماً من

هذا الرأي، أي لا يقف في نفس موقف الألسني. فمسألة تواجد مناهج في اللغات الطبيعية ليست بالفعل مطروحة أمام الألسني: أي أن من البديهي أن في اللغات مناهج وقد أبانت القواعد اللغوية، التقليدية، ذلك من زمن طويل. غير أن هذا ليس بدهياً البتة بالنسبة للسينما:

"(فبالنسبة لمنظّر السينما) تقوم البنيوية أولاً على تبيان كون نوع من النهج هو مشترك بين جميع الأفلام" (ص ١٧ – التوكيد منا).

فمفهوم النهج، بالنسبة للمنظّر السينمائي، ليس خبرة مكتسبة بل هدفاً للبحث أنه فتح.

ومن هنا يصبح في الإمكان أن نصوغ برنامج التحليل الألسني – السيميائي البنيوي للخطاب السينمائي:

إن هدف البحث في الألسنية – السيميائية للسينما هو « بناء تصور » (ا. مارتينه) للموضوع السينمائي، أي تصور بنيوي (منهجي) يقلّد البناء الداخلي لهذا الموضوع كما يقلّد طريقة عمله.

الفصل الثاني

محاولة تعريف

الموضوع السينمائي

إن العقل لم يقم بعد بهذا العمل في مجال "الألسنية الفلمية" مع أنه يظهر عادة كمنبه محرض وممتع جداً له: فهو لم "يجرّد" بعد "السينما" من مختلف "الأفلام". نحن نعرف الأفلام (كما نعرف الناس والقصائد)، ولكننا لا نعرف "السينما" (تماماً كما نجهل الإنسانية أو الشعر) وإلا...، فإذا كنا نعرف ولو قليلاً جداً ما هي السينما فنحن نعرفها كصناعة أو كسينما – ظاهرة اجتماعية: كما إذا كنا نعرف "لغة" ما كأداة دون أن نعلم ما هي.

ب. ب. باسوليني. التجربة الهرطوقية

بايو، ص ١٩٨

هناك أولاً هذا الواقع البديهي: إن فهمنا كيف يُفهم الفلم يفترض مسبقاً أن نتمكن من عزل وتعريف غرض لغواني نوعي، مختلف عن سائر

الأغراض اللغوانية التي تعمل في الساحة الاجتماعية: الغرض "سينما". وهذا التعريف يجب أن يأخذ في الحسبان مجموع الإنتاجيات المعترف بها ثقافياً كإنتاجات سينمائية، ولا شيء سوى الإنتاجيات السينمائية؛ ولكن جميع الإنتاجيات السينمائية.

١ - تحليل كريستيان متز

في المجتمع منذ العام ١٨٩٥، متتاليات من الإشارات تسمى "أفلام" يعتبرها مستعملها الاجتماعي (بحكم جبلته الولادية) أنها ذات معنى، ويحمل لها في نفسه، في حالة حدس سيميائي (....) شيئاً يشبه تعريفاً : ذلك أن الشخص الاجتماعي لا يخلط بين فلم ومقطوعة موسيقية وقطعة مسرحية.

ومن هنا تأتي مهمة السيميائي الأولى (السيميائي الذي هو أيضاً وليد أي أنه هو أيضاً يذهب إلى السينما): وهي أن ينقل إلى حالة الوضوح هذا التعريف للفلم والذي لا يكون في العادة مصاغاً ومع هذا يفعل فعله في المجتمع بطريقة واقعية حقاً." (ش متز، محاولات سيميائية – ١٩٧٧ – ص ص ١١١-١١٢).

ويعود ش. متز مرتين إلى هذه المسألة، في الفصل العاشر من كتاب "الخطاب والسينما"، وفي مقال من عام ١٩٧٣: "الدراسة السيميائية للخطاب السينمائي فيقول: على أية مسافة نقف نحن من إمكانية حقيقية لصياغة قواعدها؟" (مجلة علم الجمال، كلنلسيك، ١٩٧٣ ص ص ١٢٩-١٤٣)، كما تمّت العودة إلى هذا المقال في محاولات سيميائية لعام ١٩٧٧ تحت العنوان الجديد التالي "السيميائية السمعية – البصرية والألسنية المنتَجة (بمعنى المولَّدة)" ص ص ١٠٩-١٢٨.

ولكي يحل ش. متز هذه المشكلة، يلجأ إلى إجراء معروف جيداً لدى الألسنيين: إجراء التواصل (الكلام). وقد أنجز علماء الصواتة هذا الإجراء لاستنباط وتحديد الأصوات النوعية في لغة ما (أو الصويتات). لنأخذ مثلاً العنصر الصوتي "را". فعندما نجري تغييراً على الصوت الموضوع بعد "ر"، نلاحظ أن بعض التعديلات لا تغير معنى الكلمة (مثلاً إذا لفظنا الألف (ا) بصوت خفيض أو بصوت مرتفع (حاد)، بينما تؤدي تعديلات غيرها إلى تغيير المعنى: فإذا وضعنا عوضاً عن آ (a) صوت أو /o/ (رو – ro أو rot) أو الصوت /e/ (re أو ré) أو الصوت /u/ (rü – rue) الخ. فعندما تحصل مثل هذه التغييرات في المعنى فهذه إشارة إلى أننا عزلنا وحدات مميزة، مثلاً، المقارنة بين /ra/ و /rü/ تساعد على بروز الوحدات – وهي هنا /a/ و /ü/. وعند ذلك نقول أن هذه الوحدات تستبدل كلمة بأخرى.

فإذا أخذنا أسلوب الاتصال في مبدئه فإنه يقوم إذن على:

-النظر إلى العناصر المطلوب تحليلها كمجموعات من وحدات أولية: وهذه هي لحظة ***التقطيع***

-إبراز هذه الوحدات بمقارنة بعضها ببعضها الآخر، مع ملاحظة التعديلات التي تؤدي إلى تغيير في المعنى: وهذه هي لحظة ***الإبدال*** ونسمي الوحدات التي تتيح تفريق العناصر (الصوتية – المعرّب) بعضها عن بعض قسمات "توافقية" أو قسمات "تمييزية" أو قسمات "تصنيفية".

وعندما نصف إجراء التواصل (بهذه الطريقة، يكون له أهمية عامة جداً). وهو يستعمل في الألسنية بالذات لتحليل عدد كبير جداً من العناصر (المركّبات) ذات الأبعاد القابلة جداً للتغيير.

إن ش. متز يستعمل إجراء التواصل بين السينما وجملة كاملة من الخطابات الأخرى: كاللغات الطبيعية والمسرح وفن الرسم والتصوير الضوئي والاتصال بالراديو (اللاسلكي) والرسامة والتخطيط والشريط المرسوم والجداريات إلخ هكذا يكشف عن القسمات الحواسية الوثيقة الصلة التي تتيح تمييز السينما عن هذه الخطابات الأخرى: فإذا غيرنا إحدى هذه القسمات غيرنا الخطاب. إن القسمات الوثيقة الصلة في السينما هي القسمات التي تمكن مبادلتها بالقسمات العائدة إلى الخطابات الأخرى: إنها التي تسبب تغييراً في الخطاب عندما تلغى أو عندما تستبدل بقسمات أخرى. فالمقارنة، فمثلاً، بين السينما ولغة طبيعية كالفرنسية، تظهر بالنسبة للسينما /صفتها الأيقونية/ (تصوير الوجوه)؛ كما أن المبادلة مع فن الرسم ومع الرسامة (dessin) والتصوير الضوئي، وهذه خطابات تتضمن أيضاً سمة /الأيقونية/ (فهذه السمة لا تفرق إذن هذه اللغات عن السينما) لتظهر السمة /المتعددة/: وبينما فن الرسم أو الرسامة أو التصوير الضوئي أعمال تبدأ بصنع صورة واحدة فإن كل فلم مؤلف من عدة صور؛ وبالمقابل نجد الصورة السينمائية تشاطر سمة /التعدد/ مع الشريط المرسوم، والرواية المصورة ومونتاج الشفافات[1] فينبغي اللجوء إذن إلى مهمات أخرى للتمييز بين هذه الخطابات، مثلاً، إلى السمات: مثلاً الصورة /المحرّكة/ بعكس الصورة /الثابتة/، إلخ. إن

١- الشفافة صورة مرسومة على زجاج شفاف أو فلم يجلى للعين بنور مشع من خلفه – المعرّب عن القاموس

من شأن هذه الطريقة إذا سارت حتى نهايتها أن تؤدي إلى نماذجية[1] للخطابات، نماذجية ذات طبيعة "تجزيئية للمعاني"[2] (componentielle) أي تصنيفية مؤسسة على البحث عن وحدات وعلى التمييز بينها، وهذه "النماذجية" (Typologie) ستستعيد في آخر المطاف (أي بعد أن يتم استكشاف جميع إمكانيات المقارنة الضدية)، ظهور كل خطاب - وكل وحدة تمر بصورة عادية بالنسبة لكل خطاب أي كل نقطة انطلاق مقبولة اجتماعياً - كتركيب نهائي (= نقطة الوصول) لعدد من القسمات النوعية من حواسية تكتسب الصفة الاجتماعية" (ش متز ١٩٧٧ ص ١١٥). وإذا جرى هذا التحليل بشكل جيد فإن هذه القسمات ستحدد مادة التعبير في الخطاب موضع البحث.

أما مفهوم "مادة التعبير" فمستعار من الألسني الدانمركي لويس هيلمسليف وهو يعني البنية المادية (الجسمانية والحواسية) لحاملة المعاني، ومادة التعبير لا تختلط لا مع "الحاملة" ولا مع "المعاينة": بل إن المادة شكل "يعطى للحاملة، و"العانية" شكل يعطى لمادة التعبير: مثلاً، إن الحاملة "صون" (Son) (صوت) يتمكن أن تتحلّى "كمادة صوتية" (مادة الكلام) أو "كمادة موسيقية تتعلق بالآلة" (الموسيقية) أو "كمادة موسيقية إلكترونية"، إلخ وهي مواد ستلد، هي ذاتها، مختلف العانيات:عانيات مختلف اللغات الطبيعية

١- نماذجية Typologie - (علم النماذج ودراستها) - فضلنا هذه الكلمة على "نموذجية" التي وضعها القاموس منعاً لالتباسات ممكنة - المعرب.

٢- "تجزيئية المعاني" componentielle دراسة تقوم على تجزئة المعاني إلى معاني أصغر هي التي تركب المعنى الكبير المدروس - المعرّب.

(أصوات الكلام) أو عانيات الموسيقى النغمية tonale أو عانيات الموسيقى الاثني عشرية (dodecaphonique) إلخ.

والسينما كما نعرفها اليوم تستدعي حاملتين للتعبير هما الصوت والصورة: ولكننا، من أجل التبسيط، سنقتصر في التحليل على السمات الملازمة لمادة التعبير عن الحاملة الصورية (أي حاملة الصورة). أما السمات المكتشفة فهي التالية:

-/الأيقونية/ (Iconicité)

-/التضاعف الميكانيكي/ (duplication mécanique)

-/التكثيرية/ (Multiplicité)

-/الحركيّة/ (Mobilité)

وقبل أن ننتقل إلى تثمين التعريف ذاته نقول بعض الكلمات تعليقاً على هذه السمات.

-/**الأيقونية**/ (Iconicité)

تستعمل كلمة /أيقونية/ لتعني كل دلالة قائمة على علاقة تشبهية بين العاني والمعنيّ: فالإشارة الأيقونية (أي إشارة تنبعث من رؤية الأيقونة – المعرب) هي إشارة تشابهية. والمقصود طبعاً هو نوع من /الأيقونية البصرية/. ونرى أن التدقيق ليس بدون أهمية إذ أن العلاقة الأيقونية يمكن أن تتواجد بين عناصر تتعلق بمجال الصوت؛ ففي اللغات الطبيعية، مثلاً، "الحاكيات الصوتية[١]" (onomatopées) تعمل على نفس طريقة / الأيقونية

١– الحاكية الصوتية: كلمة يحكي (يشبه) صوتها صوت الشيء الذي تصفه – القاموس.

الصوتية/. وفي بعض الحالات تستطيع الموسيقى ذاتها أن تتحول إلى الأيقونية مثل القصيدة السنفونية ببير والذئب لبروكوفييف فهي مؤسسة، في قسم منها، على هذا النوع من البناء الموسيقي.

وتأتي /الأيقونية البصرية/ في السينما كما في جملة من الخطابات الأخرى مثل تصوير الوجوه، ورسم المهندس المعماري، والرسم الصناعي والتصوير الضوئي الوجوهي والشريط المرسوم، إلخ... وهناك درجات من الأيقونية فالرسم البياني فيه أيقونية دون التي في التصوير الضوئي وكذلك الصورة الضوئية فيها درجة من الأيقونية أقل مما في مقطع سينمائي يحفظ الحركة، إلخ..

-/التضاعف الميكانيكي/ (Duplication mécanique):

تقوم السينما على التصوير الضوئي الذي هو وسيلة لنسخ الواقع نسخاً ميكانيكياً. فهي تختلف على هذا المستوى عن جميع نماذج إنتاج الصور /باليد/: كالرسامة وفن الرسم والجداريات، إلخ.. ويمكن هنا أن نلفت الانتباه إلى أن التصوير الضوئي ليس ميكانيكياً بقدر ما هو ضوئي – كيميائي، ولكن ما يهمنا هنا هو كون الأمر يتعلق بصورة تحدثها آلة بخلاف صورة تتم باليد.

-/التكثيرية (التكررية)[1]/ (Multiplicite)

يتألف الفلم دائماً من العديد من الصور ونقول من عدة "فوتوغرامات[2]"؛ أما عدد الفوتوغرامات الضروري لصنع ثانية من الفلم فقد تغير خلال مجرى

١- نقترح كلمة التكررية هنا لأن التعدد هنا بمعنى صورة متلاحقة أي أنها تتكرر –المعرب.

٢- فوتوغرام كل صورة من الفلم وأقرب ما نقترحه لها كلمة "صورة جزئية" –المعرب.

تاريخ السينما: ففي البداية كان العدد تابعاً للسرعة التي كان المشغّل والعارض يدوّران بها المدوّرة، ثم استقر على ١٦ صورة في الثانية قبل أن ينتقل إلى ٢٤ صورة في الثانية مع "المتكلم" الذي كان يتطلب سرعة أكبر لكي يحصل على نوعية صوتية صحيحة؛ أما في التلفزيون فقد استقر العدد على ٢٥ صورة في الثانية ليتناسب مع التيار الكهربائي ذي الخمسين (٥٠) ذبذبة.

-/**الحركية/** (mobilité)

عندما نفكر في أمور السينما فإن حركية الفلم هي التي تأتي حالاً إلى الذهن: أي تصوير الحركة؛ غير أن هناك أيضاً حركية سحب الفلم: دوران الكاميرا على محورها (والتحوار أفقي أو عمودي) تنقل الكاميرا في المكان (travelling)، حركة زوم (zoom): و "الزوم" عدسية شيئية ذات بؤرية قصيرة (زاوي كبير) وبالعكس. فتصوير الحركة هنا يكون بصرياً صرفاً. وهذه الطرق المختلفة يمكن تنسيقها لتعطي حركات معقدة.

وإذا كان هذا المجموع من السمات يتلاءم مع عدد كبير جداً من الانتاجات المعترف بها حالياً كإنتاجات سينمائية، فإنه لا يبيّن جميع الإنتاجات المعتبرة حالياً سينمائية، إن مفهوم السينما كما تشتغل في جوّنا الاجتماعي، يغطي، بالفعل، إنتاجات لا تتوفر فيها هذه أو تلك من السمات الملازمة المذكورة. وليس هناك سوى سمة /كثرة الصور وتكررها/ سمة لا يمكن الشك فيها، أما جميع السمات الأخرى فيمكن أن تدع مجالاً لأمثلة مضادة.

وثمة أفلام (أو مقاطع من أفلام) لا تستفيد من الأيقونية البصرية.

ونجد طبعاً في مثل هذه الحالة جميع الأفلام التجريدية من السينما التجريبية، سواء تعلق الأمر بأفلام مخرجة انطلاقاً من صور مصممة منذ المنشأ كصور مجردة أو بأفلام مخرجة بواسطة صور تصويرية. فعندما تكون كل صورة جزئية مختلفة جذرياً عن التي تليها والتي تسبقها (مثلاً عندما تأتي صورة وجه بعد صورة جبل وقبل صورة بحر) نجد أن مجرى الفلم يحدث نوعاً من "السلق البصري"، أو دفقاً من البقع الملوّنة، المرتعشة، الخافقة لا يعود فيها شيء تصويري كما يقول د. نوغيز. إن فلم صورة بصورة الذي أخرجه روبير برير عام ١٩٥٤ كان أول فلم في تاريخ السينما وكانت صوره الجزئية الـــ ٢٤٠ مختلفة كلياً بعضها عن بعض وبسبب التأثير الذي تحدثه هذه الأفلام فقد أطلقت عليها تسمية "سينما التغميز"، ويتحدث د. شاتو عن "سينما الصورة الجزئية" لأن الصورة الجزئية هي وحدة العمل هنا [سينما جديدة، سيميائية جديدة – المجموعة ١٠/١٨ من U.G.E. – ١٩٧٩ – ص ص ٢٤-٢٥].

حول هذا النوع من السينما، انظر د. نوغيز، تقريظ السينما التجريبية، مركز جورج بومبيدو – ١٩٧٩ – و"ثلاثون عاماً من السينما التجريبية في فرنسا" (١٩٥٠ – ١٩٨٠)، A.R.C.C.F – ١٩٧٩ – و (نهضة السينما، السينما "السرّية" الأميريكية) كلنكسيك ١٩٨٥.

وثمة حالة هامة من لحظات فلمية لا تلجأ إلى /الأيقونية البصرية/ وتتكون لدينا عن طريق استعمال جزيئات فلمية سوداء غير معلّلة من وجهة النظر التصويرية، وتذكر تواريخ السينما على هذا النحو إخراجاً قام به والتر بوتمان، هو فلم "وشنناند" – ١٩٣٠، مؤلف من فلم أسود يرافقة مونتاج صوتي يستذكر عطلة نهاية الأسبوع. فالأسود الحاضر في مثل هذا

الإنتاج له وضع مختلف تماماً عن الصور الليلية، أي صور سوداء تؤخذ أثناء ظلام أو تعتيم ناشئ عن إطفاء النور بواسطة مفتاح كهربائي أو عن عطل في الكهرباء أو سواد نتيجة مرور شخص أمام الكاميرا، إلخ.. هذه السوادات تمثل شيئاً ما يعود إلى عالم القصة المروية؛ إنها تحمل إذن سمة /الأيقونية البصرية/؛ وبالعكس فاسود "ووشنناند" اسود "تجريدي": إنه لا يمثل شيئاً؛ ففي مثل هذا الإخراج، تكون سمة /"الأيقونية" البصرية/ غائبة إذن. وثمة سلسلة كاملة من الأفلام التجريبية تم إخراجها "بصورة حصرية" انطلاقاً من جملة من الصور الجزئية بالأسود والأبيض وما نزال نستشهد بـــ د. نوغز إذ يقول إن تغميز ج. كونراد (١٩٦٦) قد يكون النموذج البدئي لهذا النوع من الإنتاج. وربما يقال لنا أن هذه الأمثلة ليست لها إلا أهمية قليلة إذ أنها حالات قصوى استثنائية جداً ليست لها أية قيمة برهانية. ولكن ليس من الصعب أن نبرهن أن المسألة ليست مسألة حالات استثنائية بقدر ما يمكن أن نظن ذلك. والواقع أن وجود مقاطع سوداء (أو بيضاء) غير معللة تصويرياً هو شيء تافه جداً في السينما، وعلى أي حال إذا نظرنا إلى مقاطع من فلم لا إلى فلم كامل (فالأمر الذي يوجِد الحالة القصوى، في الأمثلة المذكورة، هو استعمالها في نطاق أفلام بكاملها). وقليلة، فعلاً، هي الأفلام التي ليس فيها على الأقل عملية مزج إلى الأسود؛ ونتساءل، ما هو المزج إلى الأسود إذا لم يكن لحظة يعرضون لنا أثناءها سواداً بدون تعليل تصويري؟ إن الأمثلة تتكاثر حالما يبدأ المرء بإعارتها انتباهه: ونقول أن لحظات قصيرة من الأسود للفصل بين لقطتين، ومساحات عريضة من السواد يجري عليها تعليق بصوت خارجي أو صورة سوسنة (Iris) أو ساترات ضوئية (Volets) من شتى الأنواع، إلخ.

كما نجد (وإن كان بصورة أقل) مزجاً إلى الأبيض غير معلل تصويرياً (مثلاً في الوصلات الخطرة، على رأي ر. فاديم).

وهناك أفلام (أو أجزاء من فلم) لا تستخدم /الحركية/.

وهكذا نجد الفلم المشهور من إخراج كريس ماركر، "الجسر" يتكون كله من سلسلة من الصور الضوئية (فوتوغرافي) الثابتة ما عدا مستوى واحد نشاهد فيه امرأة تفتح جفنها، ونستطيع أن نذكر من بين الأفلام المؤسسة على الطريقة نفسها؛ "لو كان عندي أربعة جِمال" لنفس المخرج كريس ماركر (١٩٦٤) "تحية أيها الكوبيون" إنتاج أغنيس فاردا (١٩٦٣)، "ندوة كلاب" لراوول رويز (١٩٧٧). وهذا ما يسميه د. شاتو "سينما الصورة الضوئية" ("سينما جديدة، سيميائية جديدة" ص ٢٤) كما أن أفلام المحفوظات (أرشيف) مخرجة في كثير من الأحيان من صور ضوئية أو من رسوم ثابتة (في مجلات أو جرائد)، وهذا النموذج من الصور كثير في الأفلام الوثائقية العلمية وفي السينما التعليمية. وكما نجد بشكل أتفه أيضاً، في أكثرية العناوين الوسيطة في السينما الصامتة وكما في العديد من مقدمات الأفلام التي تكتفي بأن تعرض علينا لنقرأ سلسلة من الرسوم الثابتة ليست لها أية علاقة بسمة /الحركية/.

وثمة أفلام (أو أجزاء أفلام) لا تستخدم عملية /التضاعف الميكانيكي/ (Duplication mécaniqe).

أن ش. متز ذاته يعطي كمثل عنها الأفلام المخرجة برسوم متحركة؛ ويمكن أن نضيف إليها الأفلام المخرجة بدون كاميرا للمخرج الكندي نورمان ماك لارن: وقد اكتسب هذا الأخير شهرة بإخراج مجموعة كاملة بحك فلم أسود وتلوينه أو بالرسم والتنميط مباشرة على الفلم الشفاف. وقد انتشر على إثره تيار حقيقي من السينما دون كاميرا.

في رأي ش. متز أن الرسم المتحرك، بمقدار ما لا يحمل سمة /التضعيف الميكانيكي/ لا يشكل قسماً من السينما بحصر المعنى؛ وهذا الرفض لا يمكن التسليم به، حتى لو وافقنا على المعايير التعريفية المقترحة أعلاه. أفلا يجري تصوير رسوم الفلم التحريكي، صورة فصورة وبالتالي فهي مكررة /بالتضعيف الميكانيكي/ إذ أن الصور، في هذه الحالة، تقع مباشرة على الفلم (فهي لا تصور بواسطة كاميرا)؛ وعلى كل حال، حتى هنا أيضاً، لا يكون غياب الكاميرا حقيقياً إلا إذا اعتبرنا الرسوم الأصلية: فكل فلم، عندما يجري نسخه (علماً أن الصالات لا تتداول سوى النسخ) إنما يستعمل /التضعيف الميكانيكي/. وهكذا نرى جيداً ما دفع ش. متز إلى استبعاد الرسوم المتحركة من تعريفه للسينما: إن سمة /التضعيف الميكانيكي/ تعمل، في تعريفه، بين الفلم والعالم، بعكس عمل التصوير /اليدوي/ للعالم عن طريق فن الرسم والرسامة (فعملية تصوير العالم ضوئياً هي المعنية)؛ ففي الرسوم المتحركة (بل وفي إنتاجات ماك لارن) تجري العلاقة مع العالم عن طريق الرسم (أي العمل اليدوي) و /التضعيف الميكانيكي/ أما (التصوير الضوئي) فلا يتدخل إلا في مرحلة ثانية، لينسخ هذه الرسوم لا العالم (حتى لو كانت هذه الرسوم ذاتها تشكل، بطريقة ما، جزءاً من العالم، فدورها هو تمثيله). فمن المشروعية في نظر ش. متز استبعاد الرسم المتحرك من السينما "لا أكثر" لأن /التضعيف الميكانيكي/ لا يتدخل فيه إلا على صعيد ثانٍ أي عندما يكون التصوير /اليدوي/ قد أنجز عمله.

إن التعريف الذي اقترحه ش. متز يبدو، بحسب هذا التحليل، تعريفاً حاصراً؛ إنه يلغي من السينما ألواحاً بكاملها من الإنتاج المعتبر عموماً إنتاجاً سينمائياً: كالرسم المتحرك كله وقسم لا يستهان به من السينما التجريبية (سينما الصورة الضوئية والسينما التجريدية).

ليس بديهياً أن تكون هذه الاستبعادات غير قابلة للدفاع.

فليس ثمة من يستطيع، فعلاً، أن ينكر كون الرسم المتحرك قطاعاً نوعياً تماماً له دور إنتاجه الخاص ومخرجوه المتخصصون (الذين لا يعملون أبداً تقريباً أي شيء آخر سوى السينما التحريكية) ومهرجاناته (مثلاً: مهرجان آنينَسي)؛ وكونه يحتل في المخيلة الاجتماعية مكاناً خاصاً، مختلفاً عن مكان السينما التقليدية (فمن الصعب جداً اعتبارها شيئاً آخر سوى سينما للأطفال، بل وهناك جملة كاملة من الإنتاجات التي تتجه بصراحة إلى الراشدين) ثم ألا يعنيها الناس بالضبط عندما يتحدثون عن الرسوم المتحركة وليس عن السينما؟

وهذا الكلام أصح أيضاً بالنسبة للسينما التجريبية التي تختلف بناها الإنتاجية اختلافاً كبيراً عن كل ما تبقى من السينما، والتي لها شبكاتها التوزيعية الخاصة (بعض القاعات المتخصصة، المتاحف: مثل المتحف الوطني للفن الحديث لدى مركز جورج بومبيدو) والذي يبدو كفسحة مغلقة، تهم جمهوراً محدداً تماماً بحيث يشكل نوعاً من "قبيلة" لها طقوسها وأساطيرها وأصنامها. علماً بأن فكرة تكوين سينما تجريبية كهدف نوعي قد اقترحها عدد من المنظرين. وهكذا يلاحظ إريك كويير في مقال جميل العنونة: "الفنّ السيئ" (مجلة Ca Cinema العدد ١٩ ص ٣٣):

"هذا التفكيك للسينما يتم، ربما، بواسطة شيء من السينما،ولكنه ولا شك لم يعد يتموضع في الحقل السينمائي بالمعنى الصحيح، فلنوافق على أن التفكيك (...) قد نجح إلى درجة أنه لم يعد من شأن السينما. "

ويميل د. نوغيز نحو حل مشابه ويتساءل عمّا إذا لم يكن مناسباً أن نعيد إلى البحث "فكرة مجمع وحيد بذاتها"، "فكرة وجود سينما بذاتها" (نظرية السينما أو (نظريات السينمات). سينمات الحداثة، كلنكسيك ١٩٨١ – ص ٤٣).

كما أننا إذا أعدنا قراءة الصفحات الأولى من "الخطاب والسينما"، نلاحظ أن تحديد السينما–كهدف، كما اقترحه ش. متز مبرر بمعيار ذي طبيعة سوسيولوجية:

"ليست السينما سوى مجموع الرسالات التي يسميها المجتمع سينما" [ص ١٨].

وعاد ش. متز في محاضرته عام ١٩٧٣ إلى هذه النقطة، عندما تحدث عن تعريف الفلم "الذي يعمل في المجتمع بشكل واقعي جداً" أي عن تعريف للسينما بأنها "الموضوع الاجتماعي" في كل عموميته [محاولات سيميائية – ص ١١٤]، وأخيراً يؤكد متز في الحديث الذي أعطاه عام ١٩٧٤ إلى مجلة Ça Cinema على السياق الذي جرى فيه بحثه: السينما العظيمة الانتشار، السينما السائدة، "فالصلة بالانتشار ليست خارجية عن فن من الفنون، إنها تدخل في تعريفه" [المرجع ذاته ص ١٦٩].

هذه الملاحظات تنير بشكل رجعي أهمية القيود التي أتى بها تعريف متز؛ فالسمات الملازمة لمادة التعبير والتي أبرزها متز، هي السمات التي تغلب على إخراجات السينما السائدة، أي الإخراجات التي تعتبرها أكثرية المشاهدين إخراجات سينمائية، وهذا الأساس يضمن القيمة الوصفية للتعريف؛ أعني التعريف بما يسميه إيليزيو فيرون "المعيار الاجتماعي" [السيميائية الاجتماعية، المطبوعات الاجتماعية في فنسين – ١٩٨٧]، أي المعيار الذي

يحكم آراء الانتساب إلى السينما في المخيلة الاجتماعية. ولا شك أن هذا الشكل لتصور الأشياء يتمتع بقوة كبيرة: فالسينما لا وجود لها إلا لأن هناك مخرجين ومشاهدين لجعلها توجد؛ فمن الأكيد إذن أننا لا نستطيع أن نطرح مسألة تعريفها دون أن نأخذ في الحسبان هذه العلاقة بالمخيلة الاجتماعية.

ومع هذا فإن تعريف ش. متز، كما صاغه، يبدو لنا أن فيه عيبين على الأقل.

- العيب الأول: أنه بالتشديد على عزل الرسوم المتحركة والسينما التجريبية (أو عزل قسم من هذه السينما على الأقل) عن السينما بمفهومها العام، إنما يجعل من الصعب فهم بعض جوانب عمل هذين النوعين: فإذا اعتبرنا أن الرسم المتحرك والسينما موضوعان مختلفان اختلافاً جذرياً، فسوف نجد صعوبة في تفسير: من أين يأتي إعجابنا أمام هذا النوع من الأفلام: ألا يكمن أحد مصادر (وليس المصدر الوحيد) سحر الرسم المتحرك في كونه يمكّننا من رؤية شخصيات حية بما لا يقل عن حياة الأشخاص "الحقيقيين" في السينما الفوتوغرافية ولكن في رسوم؟ ففي التفاوت بين السينما الفوتوغرافية والسينما المرسومة تتكوّن لذّة الرسم المتحرك – أليس على أساس إعلان هذا التفاوت كان قيام الجانب الأكبر من نجاح فلم مثل: من يريد جلد روجيه ربت[1]؟ [ر. زيمكس – ١٩٨٨] الذي يخلط في عالم واحد شخصيات حقيقية وشخصيات مرسومة؟ إن الفصل بين السينما والرسم المتحرك يعني بدفعة واحدة حظر التحدث عن أي تفاوت.

١- روجيه ربت أي روجيه الأرنب حيث أعطى الأرنب اسم شخص (روجيه) – المعرّب

ويبدو لنا هذا أوضح بالنسبة للسينما التجريبية التي تتعرّف تعريفاً صريحاً جداً بمقارنتها مع السينما السائدة، والشيء الأساسي في السمات التي استخلصها دومينيك دونيز للقيام بهذا التمييز *(في، تقريظ السينما التجريبية)*، وإنما صاغه بعبارات تنفي المميزات الرئيسية الواردة في تعريف السينما السائدة: مثل عدم الاهتمام بالمعايير المتفق عليها بشأن حسن الاتصال، والإساءة للعمل التعريفي، وتشويش ما هو ظاهر للعيان، والاستهزاء بالحسّ، وتخريب حسن تناسق السرد، إلخ... فالتمتع المرتبط بهذه القطيعة هو ولا شك أحد المبررات الكبرى لدى هواة السينما التجريبية، إلا أن من البديهي أن هذه القطيعة لا معنى لها إلا إذا توضّعت ضمن مجال سينمائي واحد.

- العيب الثاني: هو أن تعريف ش. متز لا يكتفي بأن يستبعد من السينما كلا من الرسم المتحرك والسينما التجريدية وسينما الصورة الجزئية (فوتوغرام)، بل يستبعد أيضاً من السينما مقاطع صغيرة ومقاطع بل وأجزاء واسعة أحياناً من أفلام تظهر في إنتاجات السينما الأكثر تقليدية: كالعناوين الوسيطة (intertitres)، وكرتونات المقدمات والمزج إلى الأسود والصور الضوئية الثابتة، إلخ. ولكن، كيف نظن أن المشاهد لا يعتبر هذه اللحظات من الفلم كجزء لا يتجزأ من السينما. كيف نستبعد من السينما. مثلاً وجها كالوجه الممزوج إلى الأسود [علماً بأن ش. متز نفسه يعتبره أحد الوجوه الأكثر ما تكون نوعية في الخطاب السينمائي. - انظر: ***محاولات حول مغزى السينما*** الجزء الثاني، ص ص ٣٤-٣٥]؟ وكذلك أيضاً عندما يحضر المشاهد عرض

فلم مثل *السيدة العجوز غير اللائقة* لرينه آليو، إنه ليبدو من المنافي للحقيقة أن نفكر بأنه سيلقي ببداية الفلم خارج السينما بحجة أن هذه البداية مخرجة بشكل صور ضوئية ثابتة، ذلك أن المشاهد يحكم إجمالاً على الفلم كشيء من السينما. وهكذا نرى أن تعريف ش. متز يناقض مبادئه بالذات إذ أنه يستبعد من السينما لحظات فلمية يعتبرها أكثر المشاهدين لحظات سينمائية تماماً.

إن جميع هذه الأفكار تقودنا إلى محاولة إعادة النظر في تعريف موضوع السينما في اتجاه توسيعي آملين أن يتيح ذلك رفع الصعوبات التي التقيناها.

II – محاولة لتعريف موسّع للموضوع السينمائي

لنبدأ بوضع الجدول الجديد للسمات الملائمة التي يمكن أن تحدد الغرض السينمائي بالنظر إليه في كل اتساعه:

- /صور "واقعية"، تصويرية أو غير تصويرية/
- /متعددة/
- /ذات حامل مزمّن/
- /مُسقطة/ "للعرض"/
- /بطريقة متقطعة/

وكما كانت الحال لدى التعريف السابق، فإن بعض هذه السمات يتطلب تعليقاً.

-/صور "واقعية" تصويرية أو غير تصويرية/

نقول هنا صور "واقعية" لنميزها عن الصور المسماة "ذهنية"؛ أما التدقيق بقولنا /صورة تصويرية أو غير تصويرية/ فهو يتيح لنا أن نعود ونُدخل في السينما لا كل تيار الانتاجات التجريدية وحسب، بل وكل تلك اللحظات "الفلمية" "التجريدية" التي تتدخل في الأفلام الأكثر تقليدية (مقاطع سوداء، جنيجات، المزج إلى الأسود، المزج إلى الأبيض، إلخ.)، والتي كان من المفارق حقاً استبعادها من السينما. ولنلاحظ إلغاء سمة / التضعيف الميكانيكي/، وهكذا يصبح الرسم المتحرك والأفلام المخرجة بدون كاميرا جزءاً لا جدال حوله من الغرض السينمائي.

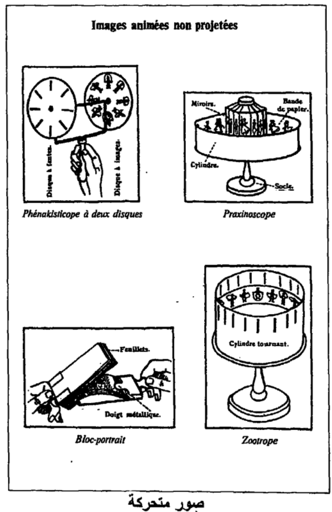
-/صور ذات / حامل مزمّن /

هذه السمة تنزل مكان سمة / الحركية /. وتتيح بالتالي دمج كل "سينما التصوير الضوئي" (فوتوغرافي) في السينما؛ وكذلك جميع لحظات الصور الثابتة الكثيرة، كما رأينا، في مختلف نماذج الأفلام وحتى في السينما الأكثر تقليدية. كما أن هذه السمة تضمن التمييز بين السينما والخطابات ذات الصور الكثيرة /المتضاعفة/ وذات الحامل غير المزمّن كالشريط المرسوم، "والرواية المصورة ضوئياً" أو بعض الألواح الثلاثية الدينية (وهذا لا يعني، طبعاً، أن قراءة هذه المتتاليات من الصور ليست هي ذاتها مُزَمّنة، ولكن حركة القراءة هي التي تدخل التزمين دون أن تكون مادة التعبير بذاتها مزمّنة).

-/صور/ للعرض/ (أي يمكن إسقاطها على شاشة – المعرب)

هناك أجهزة تستعمل / صوراً متعددة ذات حامل مزمّن / ولكنها / كثيفة/ (أو كمداء أو غير شفافة – المعرب) أي أنها مصنوعة للنظر إليها

مباشرة دون عرض "إسقاطي"[1] وهذا هو حال مِنْظَرَة الأزوال (phénakisticope) التي اخترعها الفيزيائي البلجيكي بلاتو (Plateau): وهي عبارة عن صحن مثقوب فيه عدة ثقوب وصحن آخر يحمل متتالية من الرسوم التي تمثل المراحل المتتالية من حركة ما (والصور بعدد الفتحات) ومركّبة على جذع أفقي.



صور متحركة

١- العرض "الإسقاطي" نقصد به العرض أمام نوّارة ينفذ نورها عبر الصورة فيسقطها على شاشة (المعرّب).

فإذا نظر المرء إلى الصحن الذي يحمل الرسوم، من خلال إحدى الفتحات شعر بالحركة. أما " زووتروب" (Zootrope) هوربر فيعمل على مبدأ مماثل غير أن الصور في هذا الجهاز مطبوعة على أشرطة من الورق توضع في قعر اسطوانة عريضة مركّبة على محور؛ والنصف الأعلى من الأسطوانة فيه شقوق ينظر المرء من خلالها إلى الصور. ويمكننا أيضاً أن نذكر "الفليببوكس" (flip-books) وهي دفاتر وضعيّات متتالية، مرسومة أو مصورة ضوئياً، تعطيك الوهم بالحركة عند تقلب صفحاتها بسرعة؛ أو مكنات مرور البطاقات المتتابع وهي أكثر تفنناً.

هذا التعريف الجديد نفسه له حدود، إنه لا يطلعك بشكل مُرضٍ على الفروق بين السينما وبعض الخطابات المقاربة. إن التعارض بين /صور معروضة بالإسقاط المتواصل / مقابل / صور معروضة بإسقاط متقطع / لا يكفي، مثلاً، للتمييز بين السينما ومونتاج الشفافات والتلفزة، إذ أن هذه الخطابات الثلاثة لها سمة مشتركة بينها هي سمة / الصور المعروضة بطريقة متقطعة /.

وينظر ش. متز إلى مسألة التمييز بين السينما والتلفزة في الفصل العاشر من كتاب "الخطاب والسينما" ولكنه يفعل ذلك لينتقل فوراً إلى القرار بأن يعتبر السينما والتلفزة طريقتان متميزتان تقنياً واجتماعياً لخطاب واحد؛ غير أنه يشير إلى أن "الفروق تظل وأنها قد تنتقل إلى المرتبة الأولى لو درسنا المزدوجة "سينما – تلفزة" دراسة داخلية ومن المؤكد أن الفروق التقنية في طريقة إسقاط الصور إسقاطاً متقطعاً ليست بدون تأثيرات على موقف المشاهد.

وربما يكون إدخال سمات التصنيف الثانوي داخل السمة / صور تعرض بشكل متقطع / طريقة لصياغة هذا التناقض فيصبح: / حلول صور مكان أخرى / مقابل / تكنيس إلكتروني/.

معلوم أن الصورة التلفزيونية تتولد من تكنيس إلكتروني لشبكة مؤلفة من خطوط أفقية عددها ٦٢٥ خطاً حسب المعايير الأوروربية الحالية)، وكل خط يتكون من نقاط (حوالي ٥٠٠ نقطة)؛ ويجري هذا التكنيس نقطة فنقطة بحيث لا تكون هناك أبداً سوى نقطة واحدة مضاءة – وهذا الاستنتاج يدفع ف. دوبوا إلى القول أن الصورة التلفزيونية "لا توجد كنقطة" أو على الأقل "لا تتواجد في الفضاء" (ليس هناك أبداً سوى نقطة واحدة كل مرة) بل في الزمن فقط" [الفعل التصويري، ناثان، لابور، ١٩٨٣ ص ١٠٣].

من الأرجح أن سمات أخرى ينبغي أن تتدخل مثل السمات المتعلقة بعدد النقاط التي تشكل الصورة: وهذا ما نسميه "تعريف" الصورة.

هذا الفرق في التعريف هو أحد المعيارين اللذين يعتمد عليهما مارشال ماك لوهان ليقيم تمييزه المشهور بين "وسيط حار" و "وسيط بارد". ويكون الوسيط حاراً عندما يمدد اتجاهاً واحداً ويمتلك وضوحية عالية". والسينما والتلفزة تمددان الاتجاهات ذاتها ولكن السينما وسيط حار (صورتها عالية الوضوحية) بينما التلفزة وسيط بارد: فالصورة التلفزيونية فيها عدد من النقاط أقل بكثير من نقاط الصورة السينمائية. ومع الوسيط البارد يتلقى جهاز الاستقبال قليلا من الإعلاميات وبالتالي يجب أن يتدخل كثيراً ليكمل ما يتلقاه؛ وبالعكس فإن "الوسيطات الحارة لا تترك لجمهورها سوى القليل من الأبيض لملئه أو تكميله. وبالتالي فإن الإعلاميات الحارة توهن المشاركة أو الإنجاز

بينما الإعلاميات الباردة تشددها" ("لكي نفهم وسائل الإعلام" – بوان – ١٩٧٧ ص ص ٤١-٤٢).

إن التمييز بين السينما ومونتاج الشُفافات[١] عمل أدق من هذا أيضاً من أجل القيام به. فثمة، فعلاً، بين كل شفافة من مونتاج (على الأقل عندما لا يتحقق المونتاج بطريقة المزج المتسلسل) انقطاع (أسود) مماثل للانقطاع الذي يمكن إصلاحه بين كل صورة جزئية من الفلم. ولكن قد يقال لنا أن الانقطاع في السينما يحصل ضمن الصورة الواحدة، بينما الصورة التي تقدمها شفافة تظل دائماً متجانسة في ذاتها؛ وهكذا فالتناقص الذي يجب التقاطه يمكن أي يكون من النموذج التالي:

/تقطع بين الصور / مقابل / تقطع داخلي في الصورة /.

غير أن هذه الطريقة في المقارنة ليست مقبولة مع الأسف. فمن جهة، لا يمكن الكلام في مجال السينما عن /تقطع داخلي في الصورة / إلا في نطاق الأفلام التقليدية، أي في نطاق الأفلام التي تتشكل فيها الصورة دائماً من سلسلة من الصور الجزئية ذات موضوع واحد ("سينما المقطع")؛ أما في سينما الصورة الجزئية فالانقطاع يكون بين الصور كما في حال مونتاج الشُفافات. ومن جهة أخرى لأنه قد يحدث في مونتاج شفافات أن يجري تقديم موضوع واحد عن طريق سلسلة من الشفافات التي تصور مختلف المراحل من تطور زمني: مثلاً، زهرة تتفتح؛ ففي هذه الحالة يكمن الفرق الوحيد عن

---

١ – «شفافة» صورة أو رسم على زجاج أو على فلم يجلى للعين بنور مشع من خلفه (عن القاموس).

السينما في معدّل التقطع الداخلي في الصورة؛ سواء اخترنا عرض الشفافات بمعدل ثماني أو عشر صور في الثانية، وعند ذلك يتحول مونتاج الشفافات إلى سينما ولكي نتعمق في التحليل، فإن الأمر قد يقتضي إما أن نعيد النظر في جدولنا للسمات الملازمة (ربما بأن ندخل فيها مفهوم وتيرة العرض؟) وإما أن نغير طريقة تناول المسألة. وليس هذا الاستنتاج سلبياً وحسب: بل إن الضمانة لطريقة قوية هي أن يجعل المرء حدوده بالذات حدوداً مرئية؛ إن المقاربات الرخوة والمبهمة لا تؤدي أبداً إلى هذا النوع من الاستنتاج: بل هي لا يمكن تزييفها.

وهكذا نرى أن تدقيق طبيعة السمات الملازمة النادرة على إتاحة التمييز بين خطابين ليس فيه شيء واضح.

غير أن من الواجب أيضاً أنت نتساءل إذا كان التعريف الجديد الذي اقترحناه، يغطي كامل إنتاجات الحقل السينمائي. إن الصعوبة هنا تأتي مما يسمى "السينما الموسعة " (expended cinema).

يعود إلى السينما الموسعة كل مشهد يتجاوز أو يعدّل (في هذه النقطة أو تلك) الطقوس السينمائية المحددة بدقة بوصفها عرضاً على شاشة لصورة تحصل من مرور شريط فلم في جهاز نوارة أمام مشاهدين جالسين." [دومينك نوغيز: "تقريظ السينما التجريبية"، الفصل العاشر: "السينما تنطلق" - ١٩٧٩ ص ١٥٣].

عدا مؤلفات د. نوغيز المذكورة سابقاً، اقرأ "السينما الموسّعة" من تأليف ج. يونغبلد - لندن - ستوديو فيستا - ١٩٧٠.

والسينما الموسعة مجموعة متنافرة جداً، ولكننا إذا بسّطنا الأمور كثيراً، نستطيع أن نكشف فيها ثلاثة اتجاهات كبرى:

هناك أولاً الأعمال التي تستغل في تعديلات الشاشة إما بمضاعفتها – عروض على شاشتين (the PinkAut, Razor Blades – لبول شاريتز) وعروض على ثلاث شاشات (والسلف هنا بالتأكيد هو الشاشة الثلاثية لفلم نابوليون، من إخراج آبل غانس، ولكننا نستطيع أن نذكر أيضاً (Inauguration of the pleasure dome من إخراج كينث أنجر) وعلى أربع شاشات (Il Bestiario – من إخراج أنطونيو دي برناردي) وعلى ست شاشات (Matrix) من إخراج مالكوم لي غريس) وسبع شاشات (Glernpses of the U.S.A. من إخراج الزوجين إيمس – موسكو ١٩٥٩) – وإما بإجراء تعديلات على أشكالها أو طبيعتها كالعرض على شاشة متحركة (Rotating et Swinging من روبير فيرنس) والعرض على شاشة تشكل زاوية أمام عدسة الكاميرا تماماً (Corner – من غالبيتا)، والعرض على سقف قاعة السينما (Dead Morie – إخراج تاكا إيمورا) والعرض على شاشة كروية (Balloon – كارولين براون) وعلى شاشة مائية مُقامة في فناء كاتدرائية ريمس (Chevelure – برنار رويه) إلخ..

ثم أن هناك الأعمال التي تعبئ التعبيرية المتعددة بحيث تجمع السينما مع الرقص (Body Works – إد. ايمشويلر) أو شتى أشكال "التجليات": ففي Picture Lure – لبربارا غلو جوبسكا تظهر المخرجة عارية في الحزمة الضوئية المنبعثة من المسلاط[1]؛ وفي Cine blatz يقوم جيف كين بإحراق دمىً بنار الحملاج بينما يجري على الشاشة عرض صور من نموذج "بوب" (pop)، إلخ..

١– المسلاط: نوارة تسلط النور لإسقاط صور الفلم على الشاشة /عن القاموس/.

حفلة سينما «موسّعة»

فلم من مسامير وخيوط

جان كلود روسّو

كيف العمل؟ الخشبة طولها أربعة أمتار. كما أنها عند أسفل الشاشة في المسرح المدرّج في سان شارل الـــذي يســـتقبل حفلات النادي السينمائي كل يوم أربعاء. وقد لاحظ جيوفاني مارتيدي ذلك وفي هذا المساء أعطاه دومينيك نوغيز بطاقة بيضاء (carte blauche) فحملها وراح ليضعها على مقعدين مقلوبين بدلاً عن tritaux. وبدأ الفلم. ومن طرف المسرح إلى طرفه الآخر فرد جيوفاني شريط الفلم. وأخذ يقدم فلمه. وفي القاعة كثيرون لا يشكون في ذلك. إنهم لا يصدقون المخرج الذي يعلن أن الفلم قد بدأ .إنهم لا ينتبهون في غمرة نفاذ صبرهم الضجاج فهل هم ينتظرون أن ينتهي الفلم ليروا. ولكنهم لم يروا شيئاً. ثمة مسمار يثبّت الفلم عند طرف الخشبة. ويقلبه جيوفاني ويروح يفرد طولاً جديداً حتى الطرف الآخر ويغرز مسماراً آخر. ثم عاد وقلب الخشبة من جديد وذهب مرة أخرى إلى الطرف المقابل وهو يفرد الفلم. نحن في غـــرفة مظـــلمة ونرى داخلها كما في وضح النهار. وهذا ليس وهماً يبل سرّ. ربما يكون سرّ مقطوعة لبيكيت (Bechett) بل أكثر إثارة للاضطراب أيضاً لأننا فيها، في الغرفة. فصحيح إذن أن الظلمة تضيء. أمـــا عـــدم الانتباه فيزيد نفاذ الصبر لدى يودون أن نطفئ الأنوار بينما الظلام يسود، وأن تشتعل بلورة النوّارة بينما القاعة عبارة عن شاشة مضاءة. وليس على شريط الفلم أية مادة ممدودة سوى انفعال المشاهد وذلـــك ببساطة على إيقاع المسامير المغروزة على إيقاع الخطى... الفلم معروض من طرف خشبة المسرح إلى طرفها الآخر. لا أهمية للذين يبحثون عن مبرر هذا العرض. إن جيوفاني مستمر. إن الشريط المعروض في صفوف من ١٦ مم يغطي الآن كل المساحة الخشبية من الجهتين. وهنا نهاية الفترة الأولى.

الفـــترة الثانـــية. الأزرق يتدخل — خيط يغمس في الحبر. ثم يجري شده على امتداد شريط الفلم مع تثبيته بعناية على طرف الخشبة ثم على طرفها الآخر، ثم يرفع الخيط من وسطه فيسقط بقرقعة على شريط الفلم حيث يستقر اللون على الشريط بشكل خط مستقيم كما يضع مسحوق الطبشور الأزرق شخطات المعلم البناء بواسطة خيطه المشدود.

ومن صف إلى آخر يعيد الخط عند عقصه إطلاق الصوت نفسه تاركاً أثر أزرق أقل ظهوراً في كل مرة. وسيرى أكثر الحضور فضولاً. وعندما يصل جيوفاني إلى حافة خشبة المسرح يقلبها ويغمس الخيط في الحبر فيشحنه بالأزرق ويمده على السطح الآخر الذي سيتلقى اللون بنفس الطريقة.

وفي الفـــترة الثالـــثة من العمل أي فترة حل العقدة "يعود المشاهدون إلى أماكنهم. ويقتلع جيوفاني المسامير. ومن طرف الخشبة إلى طرفها الآخر، مع تقليبها أيضاً، يلف الفلم على بكرته، طولاً بعد طول. وفي نهايـــة هـــذه الأوبرا تلعب النوّارة دورها. ويحذر جيوفاني مارتيدي الناس: "انتبهوا، انظروا إذا كنت ترون الثقوب.".

إن ما يراه الناس خال من أي وهم. فليس ذلك تسجيلاً أو ذاكرة زائفة. إنه كذلك. الفلم مثبت بمسامير ثم يتكشف عن خاتمة موسيقية صاخبة. ثقوب مرئية؟ الأزرق يثقب الشاشة؟ ماذا نقول؟

عن مجلة *علم الجمال*: السينما في العام ٢٠٠٠، العدد ٦– خاص ١٩٨٤.

وهناك أخيراً الأعمال التي تعمل على تفكيك الجهاز. فجميع عناصر العرض الحسية مستهدفة هنا: الشريط (ففي Reel Time نشاهد آنابل نيكولسون تخرم بواسطة ماكينة خياطة شريطاً طويلاً ضمن القاعة ثم يمر بعد ذلك في النوارة فيبث صورة لأنابل نيكولسون تخرّم على الماكينة؛ وفي ZZZ Hamfug Special لهانس شيغل وضعوا قطعة قطن خيّاطة في النوارة بدلاً من الفلم؛ إلخ..)، أما النوارة (في Little Dog for Roger – لمالكوم لي غريست، فتم وضع مِسلاطين معاً، أحدهما يعرض فلماً بسرعة ١٦ صورة في الثانية والثاني يعرض فلماً بسرعة ٢٤ صورة في الثانية)؛ ولدى إقامة قاعة العرض: في Ping Pong، وضع فالي اسبورت طاولة بينغ بونغ بجانب الشاشة حيث يمر فلم يظهرها وهي تقذف طابات؛ وفي Shower وضعوا مرشّة حمام في القاعة غير أن الشابة التي تُرى عبر الستائر ليست سوى صورة سينمائية (روبر هويتمن) إلخ.. كما أنهم لا يوفرون المشاهدين أنفسهم: ففي فلم Le Film est déjà commencé، أي "الفلم قد بدأ") يصمم فريدريك لومتر أن يؤرجح سطولاً من الماء المتجمد فوق رؤوسهم، ويقترحون في بعض التجهيزات إجلاسهم على مقاعد دوّارة (على محور) أو على مقاعد يمكن انتقالها أوتوماتيكياً أثناء عرض المشهد، بل وعلى مقاعد يمكن قذفها!

إن عدداً من هذه الانتاجـــات لا تؤدي إلى التشكيك في التعريف المقترح. فلا يجوز أن نشكك في صحة تعريف الفلم بأنه / صور ذات حاملة مزمّنة وتعرض بطريقة متقطعة /، لمجرد المس بحرمة الشاشة الوحيدة، الثابتة المستطيلة الشكل أو بسبب تضعيف عدد المسلاطات أو العرض على حاملات متنوعة. ويمكن أن نقول الشيء ذاته بالنسبة لجميع الانتاجات التي

تلعب على التعبيرية المتعددة: إنها تربط عرض فلم بظاهرات خطابية أخرى (كالمسرح والرقص وبعض "التجليات") ولكن الفلم يبقى الفلم، حتى ولو كان المجموع يشكل مشهداً موحداً؛ كما أن التعريف المقترح يتيح لنا أن نصيغ بدقة كيف يتم الفصل بين القسم السينمائي والقسم غير السينمائي من المشهد وذلك بالمقارنة بين السمة الملازمة لمادة التعبير /الصورة/ وسمة /الجسم الحي/.

غير أن عدداً من إنتاجات "السينما الموسّعة" لا يمكن دمجها عن طريق التعريف الجديد (حتى بعد توسيعه) في الموضوع السينمائي، وهكذا نجد بعض السينمائيين، ونعني هنا بعض الفنانين، الذين يطلبون، باستعلاء، اعتبارهم سينمائيين، يقترحون "أفلاماً" مؤلفة فقط من نصوص مكتوبة و/أو مقولة (مثل غيّر العالم بتحريك ذراعك – من إنتاج بن Ben)، أفلاماً بدون شريط ولا شاشة (طبل الحكم الأول Tambour du jugement premier – من وضع جان-لويس برو وفرانسوا دوفرين)، أفلاماً يسمونها "فوق الزمن" (Super temporels) تقوم على دعوة الجمهور إلى حضور حفلة سينمائية ليرسموا ويلقوا الخطابات (إيزيدور إيزور: النزل الإسباني L' Auberge espanole)، أو ليسقطوا حزمة ضوئية من مسلاط فارغ على شاشة من الورق تقطّع شيئاً فشيئاً من الداخل إلى الخارج حتى لا يبقى منها شيء (كوسوجي – فلم رقم ٤ – Film No4-)، أو إلى عرضِ لفافة فلم في رواق Roland SABATIER – "الأدلّة" les Preuves)، أو إلى عرض مسلاط في سقف قاعة العرض كنوع من النحت أو إلى لبس حلقة فلم حول الرأس (A Loop seen as a line)-(Taka Iimura وتثبيتها بالأرض مع ربط مكروفونات بها ثم يعزفون على الفلم المتحول إلى

أداة موسيقية (Tomy Conrad, "Bowed Film")؛ أو إلى توزيع قطعة من فلم على المشاهدين ليطلبوا منهم أن يقطع كل منهم صورة جزئية (G- Eric Ander-sen) أو إلى نسيان عرض الفيلم على الجمهور ويقترحون عليهم أن يتخيّلوه وهم يعودون إلى بيوتهم (موريس لومثر: "فلم تحمله معك إلى البيت" Film à emporter à la mairon) إلخ...

جميع الأمثلة المذكورة في هذا المقطع مستعارة من الإحصاء الذي قام به فريديريك ديفو في أطروحته للدورة الثالثة؛ وهو بعنوان: (هذه السينما التي يسمونها موسعة Ce Cinema qu`on appelle elargi – جامعة باريس الأولى – ١٩٨٤).

إن هذه الأمثلة العكسية تشكل تماماً في هذه المرة حالات قصوى. ومع ذلك فهي تقود المرء إلى طرح جملة من الأسئلة على نفسه، تبدو لنا أنها تستحق التفكير ولا سيما الأسئلة التالية: بأي حق نستبعد من السينما مثل هذه الإنتاجات بينما صانعوها يقدمونها بكل صراحة "كأفلام"؟ وهل كون هذه الإنتاجات لا تدخل في تعريفنا "للموضوع السينمائي"، يشكل مبرراً كافياً لهذا الاستبعاد؟ وإلا، فهل ينبغي أن نعيد النظر في تعريفنا للسينما في اتجاه أكثر تعميماً أيضاً بحيث يمكن دمج هذه الأمثلة العكسية فيها؟ ولكن أين نوقف عندئذ هذا التعميم، أعند غياب شريط فلم؟ أعند فقدان شاشة؟ أعند فقدان مسلاط؟ أفلا نصل بهذا الشكل إلى تعريف لا يقول لنا شيئاً عن غرضه؟ وماذا تكون عندئذ فائدة مثل هذا التعريف؟

حاول ج.ج ناتيينر تعريف الموسيقى كشيء سيميائي فاصطدم بصعوبات مماثلة، وبعد أن استعرض ورفض عدة نماذج من التعاريف،

وصل إلى التساؤل: ما هي الثابتة التي يمكن أن تتيح تبرير نسبة صفة "موسيقي" إلى إنتاج ما، فكتب يقول: يمكن أن نتوقع أن يشمل مفهوم "الموسيقى" على الأقل كلمة (صوت son) المتغيرة ولكن لا بد من الاعتراف بأن هذا التوصيف الأقل ليس هو نفسه مؤكداً جداً: ويمكن أن نذكر [....] الموسيقات دون موسيقى أو الموسيقات للعيون".. وأخيراً يصل ج.ج ناتييز إلى الاقتراح بأنه لكي يتم الاعتراف بأن إنتاجاً ما هو "موسيقى"، ربما يكفي أن يحققه "شخص معروف كموسيقار". (أسس سيميائية للموسيقى Fondements d`une semiologie de la musique – C. E.U المجموعة ١٠ / ١٨ – ١٩٧٥ – ص ص ١٠٨ – ١٠٩).

III – من الموضوع السينمائي إلى الحقل السينمائي

منذ أول محاولة يقوم بها السيميائي لتمييز موضوعه يجد نفسه في مواجهة خيار دقيق: فإما أن يستهدف (وهذا ما يبدو على كل حال أمر نتمناه) تغطية كل الإنتاجات المسمّاة بشكل أو بآخر إنتاجات سينمائية، ويلتزم بأن لا ينتج إلى تعريفاً حشوياً من نوع "تعتبر سينمائياً (كل ما يعتبره المخرج أو المشاهد بطريقة أو بأخرى شيئاً سينمائياً)" أي تعريفاً دون أية فائدة لسيميائية السينما، إذ أن كل شيء، في لحظة أو في أخرى. يمكن في هذه الظروف أن نعتبره "سينما"؛ وإما أن ينتج تعريفاً له قيمة وصفية ما ، فيقرر عند ذلك أن يستبعد من اهتماماته قسماً من الانتاجات المقدمة كإنتاجات "سينمائية".

إن الطريقة الوحيدة للخروج من هذا المأزق هي أن لا نحاول الخروج منه، بل بالعكس أن نأخذ الخيارين المتناقضين ونمسك بهما معاً ودفعة واحدة. فالمشكلة المطلوب حلّها يمكن أن تصاغ ثانية كالتالي: كيف نغطي كامل الحقل السينمائي دون المخاطرة بإعطاء تعريف فارغ؟ أما حل هذه المشكلة، التي تبدو ظاهرياً غير قابلة للحل، فيمكن أن يكون التالي: (آ) أن نعتبر أن ثمة مختلف الأغراض السينمائية تبعاً لمختلف استعمالات السينما في المجال الاجتماعي، فالمطلوب إجمالاً إنتاج تعريفات حصرية ولكنها معللة اجتماعياً (ونتذكر أن هذا كان أحد اهتمامات ش. متز)؛ (ب) اقتراح جداول من السمات الملازمة لمادة التعبير بقدر ما عندنا من المواضيع السينمائية الملحوظة؛ (ج) تدقيق هذا الجدول بأن نأخذ في الحسبان بعض السمات العائدة إلى صعد أخرى من العمل غير مادة التعبير ولا سيما الصعيد الكودي (codique) (حول التحليل الكودي انظر الجزء الثاني من الكتاب)؛ فإذا كان تحليل بعبارات تتناول سمات لمادة التعبير تحليلاً ضرورياً بالفعل، فإنه لا يكفي وحده، لإظهار الفوارق بين مختلف الأغراض السينمائية التي يمكن اكتشافها في المجال الاجتماعي؛ (د) أن نبيّن، أخيراً، كيف تستنبط هذه السمات بعضها من البعض الآخر لكي تشكل في كل لحظة من تاريخ السينما نظاماً إجمالياً موحداً وإن كان من الممكن أن تطرأ عليه تعديلات في كل لحظة هو الحقل السينمائي.

ليس المطلوب أن نملأ هذا البرنامج الواسع هنا، ولكننا سنقدم بعض الأمثلة الرامية إلى توضيح كيف يمكن القيام بالتحليل. وسوف نحتفظ منها بوصف لبعض جوانب الحقل الحالية.

أ – الموضوع السينمائي السائد :

إن الموضوع السينمائي السائد ضمن المجموعة الواسعة التي تشكل الحقل السينمائي، يظلْ من حيث وصفه بسمات مادة التعبير، مطابقاً للتحليل الذي قدّمه ش. متز. فلنستذكر جدول السمات المذكورة:

-/الأيقونية البصرية/ (صور تصويرية)

-التضعيف الميكانيكي/

-/التعددية/ multiplicite`

-/الحركية/ mobilite

غير أن هذا الوصف ناقص. علماً بأن ش. متز في كتابه محاولات (Essais I) كان قد أسس تعريفه للسينما السائدة على معيار آخر هو الهياكل السردية:

"إن الصيغة الأساسية، التي لم تتغير قط، هي الصيغة التي تقوم على إطلاق تسمية "فلم" على وحدة كبيرة تروي لنا قصة؛ والذهاب إلى السينما يعني الذهاب لرؤية هذه القصّة " [ص ٥٢].

والسينما "دون تخصيص" هي بالنسبة لأكثرية المشاهدين، السينما التي تروي قصّة. وهذا النظام السردي هو الذي يضمن رسوخ السينما في المجال الاجتماعي ويجعل منها السينما السائدة. وبالتالي نكمل الوصف بعبارات سمات ملازمة لمادة التعبير بإضافة سمة ذات طبيعة كودية هي /السردية/. فكل ظهور في هذا السياق للحظات فلمية لا تتجاوب مع هذا الجدول من السمات (سمات المادة + سمات كودية) يحسّ به المشاهد كتقليل لدرجة الصفة

السينمائية أو كدليل يدعوه إلى تغيير موقفه كقارئ ليعتبر أن الفلم أو اللحظة الفلمية المقصودة عائدة إلى موضوع سينمائي آخر.

غير أن من الممكن أن تدخل عناصر أخرى في تناقض مع هذا التعريف المادي دون أن تحدث أي تغيير في موضوع المرجعية، شريطة أن يكون الأمر تدخلاً غاية في الدقة، يبرره السرد. وهكذا تصبح الممزوجات إلى الأسود وتأثيرات السجاف[1] والجنيحات[2]، واللحظات القصيرة بالأسود للفصل بين مشهدين، أموراً مقبولة دون إشكال ما دامت تضطلع بمهمة الربط السردي؛ وكذلك فإن اللحظات المعالجة بصور ثابتة (كالصور الضوئية الثابتة في فلم السيدة العجوز غير اللائقة (le vieille Dame indigne) لرينه آليو وفي "بلو أب" (Blow up) لميكل آنجلو أنطونيوني) أو بصور مجردة، تساهم دون أية صعوبة في الموضوع السينمائي السائد، ما دامت مبررة بالسرد؛ كما أن الصور "المجردة" العائدة إلى أواخر العام ٢٠٠١ لا يحسّ بها المرء كصور مجردة تبتعد عن معيار السينما السائدة، لأنها "تصوّر" السفر في الزمن. إن الشرطين المذكورين شرطان لا مناص منهما فإن فلماً يُكثر من المزج بالأسود دون مبرر بالسرد (كل شيء على ما يرام Tout va bien – لجان لوك غودار أو أغرب من الفردوس stranger than Paradise لجيم جرموش) لا يمكن

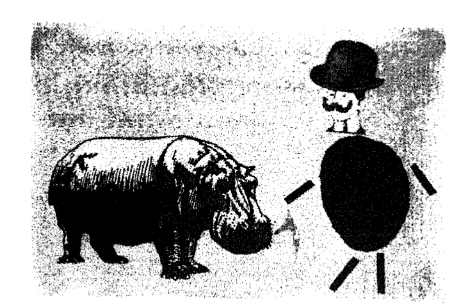
١- السجاف (Iris) هو الحجاب المركّب خلف عدسية الكاميرا يفتح أو يغلق طريق النور ويتحكم بكميته في بعض الكاميرات – (واسمه في العين البشرية – "القزحية" – (المعرّب).

٢- الجنيح (Volet) صفيحة معدنية متحركة حول عدسية التوارات تسمح بتوجيه الحزمة الضوئية – (المعرّب).

اعتباره من قبيل السينما السائدة؛ وكذلك هو الأمر بالنسبة لفلم يستند في أكثره إلى معالجة بالصورة الثابتة مثل "الجسر" (`La Jetee) لكريس ماركر.

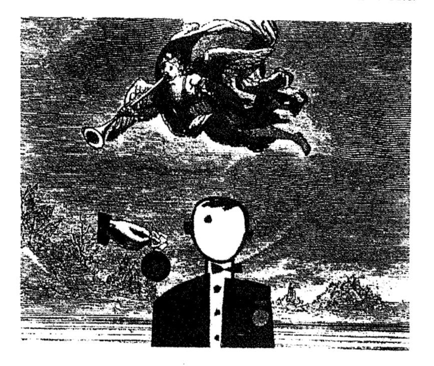
ب- الرسم المتحرك :

في هذا المنظور، يبدو تماماً أن الرسم المتحرك لا يشكل مجموعة متجانسة. فالأكثرية الكبرى من الرسوم المتحركة (كل التي أخرجها وأنتجها وولت دسني، والأكثرية الكبرى من الكرتونيات cartoons التي تمر في التلفزة) لا تختلف عن أفلام الموضوع السينمائي السائد إلا بكونها مخرجة بالضبط في /صور متحركة / بعكس / التضعيف الميكانيكي/): فما تغطيه في المخيلة الاجتماعية تسمية "الرسم المتحرك"، هو الأفلام المخرجة في رسوم والتي تروي قصة، طبعاً إن كونها رسوماً يكفي ليجعل منها موضوعاً سينمائياً من نوعية خاصة، غير أن المهمة الاجتماعية التي يحملها هذا الموضوع السينمائي مماثلة لمهمة الموضوع السينمائي السائد: أي إنتاج تخيّل. أما الأشكال الأخرى من الرسوم المتحركة فإما تعود إلى مجموعة ثانوية خاصة تشكل موضوعاً سينمائياً موجهاً إلى مطّلعين: رسوم متحركة يغلب فيها البحث التشكيلي على القصة نفسها، رسوم متحركة منمنمة ذات مهمة سياسية أو فلسفية أو أخلاقية (والشيء الأساسي من الإنتاجات التي قدمت في مهرجان آنّيسي تعود إلى هذه المجموعة الثانوية)؛ وإما أنها بكل بساطة قسم من السينما التجريبية (الرسم المتحرك التجريدي).



Borowczyk : *Il était une fois.*

Lenica : *Monsieur Tête.*



ج – السينما التجريبية والسينما الموسّعة :

يعرُف الموضوع السينمائي التجريبي بالمقارنة مع الموضوع السينمائي السائد؛ فالإنتاجات الفلمية التي تعتبر فيه بأنها تتمتع بالحد الأعلى من الصفة السينمائية هي التي يمكن اعتبارها كصاحبة الحد الأدنى من الصفة السينمائية في نطاق الموضوع السينمائي السائد. إن الامتياز يعطى هنا إلى /الصور غير التصويرية/، أي إلى الصور المنتجة بوسائل غير /التضعيف الميكانيكي للواقع/ (فبهذه الصفة تتضمن السينما التجريبية قسماً من الرسم المتحرك)؛ يعطى إلى الصور التي لا تستخدم /الحركية/ (أي الصور الثابتة أو التي تمثل مع تفكيك الحركة وإعادة تركيبها) وأخيراً إلى البناءات غير السردية. هنا نجد أن ما كان الاستثناء في الموضوع السينمائي السائد هو الذي يصبح القاعدة.

أما السينما الموسّعة فلا تعمل إلا على دفع هذا الاتجاه إلى الحد الأقصى؛ ونستطيع أن نقول بشكل أدق أنها لا تُعرّف لا بسمات ملازمة لمادة التعبير، ولا حتى بعبارات رمزية "كودية" (فهي في هذا الصعيد تستطيع أن تتبنى أكثر الأشكال تنوعاً) ولكن بعبارات "متعمّدة" أو "مقصودة" : فإن ما يميز منتجات السينما الموسعة هو أن صانعيها يقدمونها "كأفلام". فإذا نظرنا هكذا إلى هذه الإنتاجات فإنها تبدو "كإيماءات" (أكثر مما هي "أعمال"، بلا شك) أي "إيماءات" ما وراء السينمائية ترغمنا أن نتساءل بشأن تعريف الموضوع السينمائي كما في المجال الاجتماعي؛ إن هذه "الإيماءات" بسعيها إلى تأزيم هذا التعريف بصورة جذرية وربما كانت تستهدف بصورة أصرح من أي إنتاج آخر، تلك الحدود التي يرفض المجال الاجتماعي تجاوزها في

بناء الموضوع السينمائي: فليس ثمة سينما بدون مسلاط يعرض فلماً، ولهذا فهذه الإنتاجات لا تطالب، دون حق شرعي، بانتسابها إلى الحقل السينمائي، حتى وإن كانت تبتعد من حيث طبيعتها المادية أو الكودية عن الموضوع السينمائي المعترف به اجتماعياً: فإن لها دورها في هذا الحقل (وليس في حقل المسرح أو الرقص أو الموسيقى).

د - السينما التربوية :

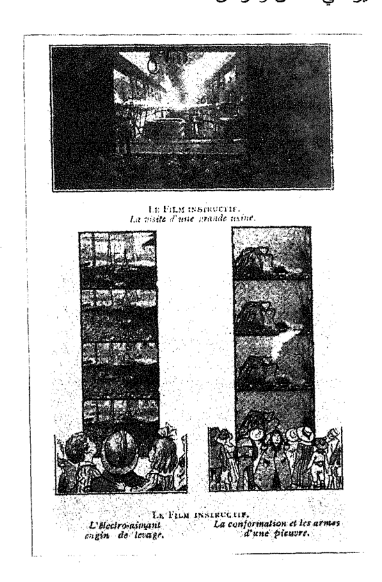
سنأخذ كآخر مثال عن الموضوع السينمائي التربوي، موضوعاً سينمائياً لم نتحدث عنه حتى الآن مع أنه يشكل موضوعاً نوعياً بعمله الخاص. وتتميز السينما التربوية على مستوى تعريفها بعبارات السمات المادية أو الكودية، بتغايرها المفرط، بحيث لا نجد فيها أساليب بنائية غاية في التنوع وحسب (سردية، استطرادية، إلخ..) بل أي نوع كان من نماذج الصور: كجداول الأرقام والنصوص المكتوبة الطويلة ومخططات وصور وأي نوع كان من خليط الصور المصورة بصورة ميكانيكية أو مرسومة باليد أو بواسطة الجاسوب، والصور الثابتة أو المتحركة، وتصورات بطيئة، وتفكيكات حركة، إلخ. وفوق هذا فإن المسلاط الموضوع عموماً في قاعة التدريس يمكّن المدرّس من التصرف على هواه في مجرى العرض كالعودة إلى الوراء وتوقيف العرض ومشاهد تستعرض عدة مرات متتابعة، إلخ.. فالسينما التربوية، من وجهة النظر هذه، تقارب السينما الموسّعة، غير أن السمات المشتركة تفقد هنا كل قيمة استفزازية أو أية قيمة إيمائية ما وراء السينمائية: فعند استعراض فلم تربوي يمكن لأي سمة من شأنها أن تظهر في

أي شكل من الأشكال السينمائية، أن تبرز دون أن تؤثر على حكم المشاهد في ما يتعلق بدرجة الصفة السينمائية لما هو مقدم، إن السينما التربوية تتميز بالتحييد الذي تجريه على مجموع السمات التعريفية للسينما.

إننا الآن ندرك بصورة أفضل (أو نأمل ذلك على الأقل) فائدة مثل هذه الطريقة في مقاربة المسألة: إنها تتفادى إعطاء تعداد للسمات الملازمة التي من شأنها أن توصّف كل الإنتاجات السينمائية (وقد رأينا أن هذا يصل حتماً إلى تعريف فارغ)؛ أنها تتيح توصيفاً دقيقاً لمختلف المواضيع السينمائية، إنها تعرّف بالطريقة التي تجعل هذه المواضيع السينمائية المختلفة تحمل مشاهديها على تكوين أحكام عن درجة الصفة السينمائية؛ ولما كانت تعرّف هذه الأغراض السينمائية المتنوعة بعضها بالنسبة لبعض، فإنها تؤدي بهم إلى بناء منظومة العلاقات التي تقيمها هذه المواضيع فيما بينها؛ إن هذه المنظومة تشكل ما اقترحنا تسميته الحقل السينمائي (فضمن هذه المنظومة، وضمنها حصراً، تأخذ السمات التعريفية قيمتها)؛ إنها، أخيراً، تتيح فهم الدينامية التي تحرّك هذا الحقل. وعندما نصف الحقل السينمائي على هذا النحو فإنه يظهر كمكان للتوترات والتفاعلات والنزاعات. إننا نرى في الحالة الراهنة للأمور أن السينما السردية هي التي ما تزال القطب السائد (القطب الذي تتموضع بالنسبة إليه جميع الأشكال السينمائية الأخرى) غير أنه من غير الأكيد أن هذا الوضع ليس في حالة التغيّر.

حول هذه النقطة، انظر مقالنا "من المشاهد المتخيّل إلى المشاهد الجديد"، في مجلة "السجاف" (In Iris) العدد ٨، "السينما والسرد – II" – ١٩٨٨ ص ص ١٢١– ١٣٩ .

إن بنية الحقل السينمائي ليست شيئاً ثابتاً، فالبنية التي نعرفها حالياً ليست البينة التي كانت عند منشأ السينما ولا البنية التي يمكن أن تأخذ مكانها في السنوات القادمة. إن المواضيع السينمائية أشياء يمكن تعريفها ولكنها مواضيع متغيرة في المكان والزمان.



LE FILM INSTRUCTIF.
La visite d'une grande usine.

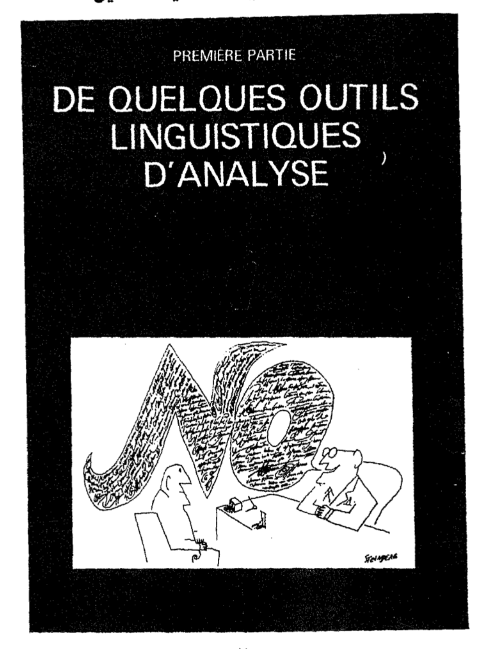
LE FILM INSTRUCTIF.
L'Électro-aimant engin de levage. — *La conformation et les armes d'une pieuvre.*

الخلاصة

كان الغرض الرئيسي لهذا الفصل أن نبين أن مجرد التعريف "بالموضوع السينمائي" يطرح من المشاكل أكثر مما نتخيله عادة، وأن هذا التعريف يتطلب معالجة أكثر منهجية من المعالجة التي نطبّقها عليه عادة. وأن بعض أساليب الألسنية يمكن أن تتيح لنا أن نتجاوز رؤية حدسيّة صرفاً للمسألة. فمن وجهة النظر النظرية، يبين هذا التحليل ما نقع فيه من استحالة الاكتفاء بمقاربة ملائمة (= من ضمن الموضوع السينمائي بالضبط) كما يبين الإحراجات التي يقود إليها تحليل يجري حصراً بعبارات عن سمات ملازمة لمادة التعبير؛ ولم نستطع أن نتوصل إلى تعريفات دقيقة، ولو قليلاً، للمواضيع السينمائية التي تشكل الحقل السينمائي، إلا عندما أخذنا في الحسبان ممارسات السينما وبالتالي عندما أخذنا في الحسبان ما يجري في المجال الاجتماعي. إن هذا التغيير في الأفق النظري لا يشكك في المقاربة البنيوية: فليس كل موضوع معرّفاً في عبارات بنيوية عن السمات الملازمة وحسب، بل إن الحقل السينمائي ذاته يظهر كمجموعة مركّبة.

القسم الأول

حول بعض الأدوات الألسنية للتحليل



PREMIÈRE PARTIE

DE QUELQUES OUTILS LINGUISTIQUES D'ANALYSE

هذا القسم الأول يسعى ليبيّن أن اللجوء إلى بعض الأدوات المنبثقة من الألسنية يمكن أن يكون مفيداً لفهم بعض الآليات التي يستعملها الفلم لإنتاج المعنى. ولن نندهش في هذا التوجه من أن نجد أنفسنا نكرس قليلاً من الوقت لاعتبارات ألسنية حصراً؛ فمن هنا، على ما نعتقد، يجدر أن نبدأ إذا أردنا أن نتجنب حالات من سوء التفاهم، وحتى أخطاء في التفكر حول سير عمل الخطاب السينمائي ذاته.

الفصل الثالث

بحث حول الوحدات الأولية
في الخطاب السينمائي
مقاربة بتعابير الربط

« تبدي اللغة [...] هذا الطابع الغريب المدهش بأنها لا توفّر كيانات ملحوظة للوهلة الأولى » .

بايو – ١٩٦٤ – ص ١٤٨

ثمة مشكلة تتكرر في التحليلات الألسنية: مشكلة البحث عن وحدات مكوّنة للغات الطبيعية. فمن الطبيعي بالنسبة للسيميائي الذي يهتم بالسينما أن يتساءل بدوره حول الوحدات التي تكوّن الخطاب السينمائي. ولا يقل عن ذلك بدهية أن يبدأ هذه الدراسة منطلقاً من نتائج التحليلات الألسنية. فلنستذكرها بسرعة.

١– الربط المزدوج في اللغات الطبيعية

(La Double Articulation Des Langues Naturelles)

"لو سألنا إنساناً غير ألسني ما هي الوحدات الأخيرة في اللغة، أي القرميدات التي يجري بها بناء المنطوقات، فسوف يجيب دون شك أنها

الأصوات والكلمات" [ج. ليون – الألسنية العامة (linguistique générale) – ١٩٧٠ – ص ٤٣].

والعمل الألسني يبدأ بتفحص نقدي لهذه المفهومات. ولنفترض الرسالتين (١) و (٢) التاليتين:

١) الهرّ يأكل الجردون Le chat mange le rat (١)

٢) سيأكل هرّ الجرادين Un chat mangera les rats (٢)

من الواضح لأي فرنسي كان أن هاتين الجملتين ليس لهما معنى واحد. فلنفحص ما يحدث عندما ننتقل من الجملة الأولى إلى الجملة الثانية، وسنلاحظ أولاً أن عدداً من العناصر تبقى ثابتة: هرّ (chat) يأكل (mange) جردون (rat)؛ ولهذه العناصر في حد ذاتها معنى كامل في الجملتين. وبالمقابل، فإن ما يتغير هو الوحدات الصغيرة التي ليست مستقلة بذاتها: فأواخر الأفعال - (e) - (era)، وأحرف التعريف un , le , les؛ ودلالات العدد؛ وجود أو عدم وجود حرف (s). وبالتالي فإن تغير المعنى لا يرتبط إلا بتغيّر هذه الوحدات الصغيرة. وهذا يدل على أهميتها في إعداد "رسالة"[١] وفي فهم هذه الرسالة وهكذا فكل رسالة ألسنية تفترض تجميعاً ونسميه ربطاً لوحدات ألسنية من نوعين:

-وحدات ذات معنى كامل: هر (chat) يأكل (mange) وجردون (rat) وهي جذور كلمات.

-ووحدات غير مستقلة (e)– (era) – (un) (le) – (s) هي كليمات.

١– "رسالة" Massage وهو الفكرة التي يقصد المتكلم إيصالها إلى الآخر. (المعرّب).

وتختلف الجذور (les lexemes) والكليمات (morphèmes) أيضاً بميّزة أخرى. ففي مكان الجذر هر (CHAT) أستطيع أن أضع عدداً غير محدود من الجذور الأخرى: أسد (lion) كلب (chien) نمر (tigre)، رجل (homme) إلخ. وحتى كلمات مثل مائدة (table) بيت (maison)، شمس (soleil) إذا تكلمت بنوع من الخطاب (كالخطاب الشعري، مثلاً) يتقبل مثل هذه العلاقات العانية × بل وأكثر من هذا أنا أستطيع أن أوجد (بطريقة التوليد اللفظي) جذوراً أخرى من شأنها أن تأتي وتندس في ذات المكان من الجملة: فمثلاً (le Schtroumpf mange le rat). وهذه الوحدات تنتسب إلى ما نسميه فئة من الإبدال المفتوح: (une classe de commutation ouverte).

أما الوحدات ذات المعنى غير المستقل فتنسب، بالعكس من ذلك، إلى فئة الإبدال المغلق (une classe de commutation fermée)؛ فالوحدات التي يمكن أن تحل محلها محدودة العدد جداً. وهكذا فليس هناك لا محدودية لعدد الوحدات التي يمكن أن تحل محل (un) أو (le)؛ وعندما أكون قد استعرضت سلسلة المحدّدات: mon, ce، quelque، إلخ، سأكون مجبراً على توقيف العملية بسبب عدم وجود وحدات مرشحة للإبدال؛ وهذا الاستنتاج يصلح لمجموعة أواخر الكلمات والماركات والعدد إلخ.

ويشكل هذا التنسيق بين الجذور والكليمات ما يسميه أندريه مارتينيه أول ربط في اللغة (premiere articulation de la langue). وهذا الربط نظام اقتصادي (بمعنى توفيري) للغاية: فبواسطة عدد قليل من علامات العدد، أستطيع أن أدل إلى الجمع والمفرد من جميع جذور كلمات اللغة الفرنسية؛ وبواسطة عدد محدود من خواتم (أواخر) الكلمات أستطيع أن أدل إلى زمان

جميع الأفعال. فتصوروا ماذا ستكون لغة ما لو كنا مضطرين إلى اللجوء إلى جذر جديد كلما أردنا أن ننتقل من المفرد إلى الجمع أو من المذكر إلى المؤنث أو من الحاضر إلى الماضي!

إن إبراز هذه الوحدات يشكل تقدماً غير قليل في فهم آليات اللغة بالنسبة إلى مفهوم "كلمة" فقط، فتحت التعبير "كلمة" تجتمع فعلاً مجموعات تضم: إما نسقاً من الجذور والكليمات: فكلمة travailleurs (شغيلة) تتألف من جذر هو travail (شغل) ومن الكليمة اللاحقة (أو المتممة – suffixe) eur (وعلامة المذكر eur هي عكس euse للمؤنث) وكليمة الجمع (s)؛ أي من نسق من الكليمات: وكلمة le تضم الكليمة L علامة التعريف وكليمة e علامة المذكر (بالمقارنة مع a في la للتعريف التأنيثي) والكليمة (المقدرة في غياب الحرف s) تكون علامة المفرد، وأما كليمة واحدة فقط مثل كلمة (à). هنا إذن، حيث تغير واحد يشمل وحدات لها قوانين وأعمال مختلفة، نجد أننا نمتلك "بطارية" من ثلاث وحدات لها أوضاع وأعمال محددة بوضوح.

لا يجوز أن نستخلص من هذه التحليلات أن الوحدة "كلمة" (mot) ليست وحدة وثيقة الصلة بالتحليل الألسني: فعدد العبارات المنتجة (الجُمل) في لغة ما غير محدود (أي لا ينتهي) وبالتالي لا يستطيع مستعملوها أن يحركوها مباشرة؛ فالكلمة تشكل مستوى أولياً من الاقتصاد يلعب دور "مسطحة" وسيطة (أي واصلة) بين العبارات والكليمات؛ وبالتالي فالكلمة نوع من صعيد ثانٍ من (الترابط) داخل الترابط الأول: وهذا الدور الذي تلعبه الوحدة "كلمة في

عمل اللغات الاجتماعي إنما تشهد له أهمية المعجم والأداة التي تبرزه نظامياً: أي القاموس. (ش. متز "الكلمة والرقم"، محاولات سيميائية - كلنسبك - ١٩٧٧ - ص ص ٤٠ - ٤٣).

ولننظر الآن في الرسالتين (١) و (٢):

(١) الهر يأكل الجردون (le chat mange le rat)

(٢) الهر أخطأ الجردون (le chat manque le rat)

هنا أيضاً لا يخطئ أي فرنسي: فمعناهما مختلفان، ومع ذلك إذا تحدثنا صوتياً (أي على صعيد الأصوات) فالجملتان لا تختلفان إلا بالحرف الأخير من الفعل أي إنزال صوت k (ك) بدلاً من الصوت ج (g). وهذه الوحدات الجديدة عبارة عن صويتات[١] (phonèmes)، فإذا كانت هذه الصويتات تنتسب إلى السجل الصوتي فإنها لا تختلط مع الأصوات الملفوظة عندما نلفظ الجملتين. وكما بيّنا سابقاً في عرضنا لعملية التواصل (الفصل الأول) فإن بعض التغيرات الصوتية لا تغير معنى ما قلناه: مثلاً أن قول الجُمل (١) أو (٢) أو (٣) بصوت خفيض أو مرتفع، بلهجة باريسية او جنوبية لا يغيّر معنى هذه الجمل (حتى ولو تغير التأثير الإجمالي على المستمع). فبالنسبة للأصوات الملفوظة نجد أصوات الكلمات تشكل بالتالي تجريداً لا يحتفظ إلا

١- الصويت (phonème) وهو الوحدة الصغرى من أصوات الكليمة. كما درجنا في هذه الترجمة على "كليمة" (monème) والصويتات اللاحقة (mor phème) وهي أصغر ملفوظ له معنى أو دلالة - اتباعاً للقاموس وكنا نفضل "كلمة" مقال monème وكليمة (mor phème)- المعرّب.

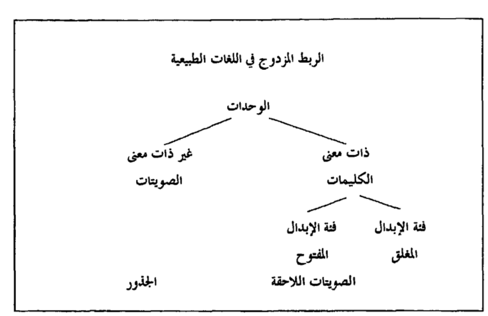
ببعض عناصر الإنتاج الصوتي بمجموعه؛ ومن هنا يأتي هذا التعريف: الصويت (phonème) هو الوحدة الصغرى القادرة على إنتاج تغيير في المعنى بمجرد الإبدال وإليكم الأمثلة:

- rat /chat: إبدال بين الصويت /ch/ والصويت /r/
- range /mange: إبدال بين الصويت /m/ والصويت /r/
- chat / chaud: إبدال بين الصويت /o/ والصويت /a/
- page / sage: إبدال بين الصويت /s/ والصويت /p/

وبعكس الجذور والكليمات، فإن الصويتات اللاحقة (phonèmes) لها خاصية كونها ليست في ذاتها ذات معنى. أنها وحدات تدخل في بناء العاني[1] (الدال) الألسني لا في بناء المعنيّ (المدلول). وعن طريق التلفظ بالصويتات اللاحقة (phonèmes) يزداد الاقتصاد (بمعنى التوفير – المعرّب) في نطق الجذور والكليمات: إذ يكفي فعلاً ستة وثلاثون صويت لإنتاج جميع كلمات اللغة الفرنسية. وهكذا نجد الرسالة (١) مركبة من ثمانية صويتات مختلفة هي /l/e/ch/a/m/a/z/r.

فاللغة تحتوي إذن على ربطين /articulations/ متميزين: الأول يربط بين وحدات لها معنى؛ أي بين إشارات كاملة (عاني + معنيّ): وهنا يقترح أ. مارتينه إطلاق تسمية كليمات (monèmes) على هذه الفئة من الوحدات التي تنقسم هي ذاتها إلى فئتين ثانويتين: الكليمات الجذرية أو الجذور (lexemes) والكليمات اللاحقة أو الصويتات اللاحقة (morphèmes)؛ أما الربط الثاني فيربط بين وحدات غير ذات معنى هي الصويتات (phonèmes). وفي رأي أ. مارتينه أننا لا نستطيع أن نتحدث عن "لغة"، بالمعنى الدقيق للكلمة، أي بالمعنى الألسني للكلمة إلا حيث يتواجد هذا "الربط المزدوج".

١– العاني هي اللفظة ذات المعنى والمعني هو معناها – المعرّب.



حول مفهوم التربيط المزدوج في الألسنية، ننصح بقراءة: ج بيتار و إ. جينوفرييه: "الألسنية وتعليم الفرنسية" (linguistique et enseignement du francais) منشورات larousse ١٩٧٠ – ص ١١٠ وما يمليها: – أ. مارتينيه "التلفظ المزدوج" في الخطاب (la double articulation du langage) في "الألسنية المتزامنة" "la linguistique synrchronique" P.U.F. – ١٩٧٠ – الفصل الأول؛ و ج. ليون: "الألسنية العامة" – مدخل إلى الألسنية النظرية "linguistique génerale Introduction a la linguistique théoriqe" منشورت larousse - ١٩٧٠ 2.1.3 et 4.2.5 .

٢ – السينما «والربط المزدوج» :

ولنصل الآن إلى الخطاب السينمائي، وبشكل أعم، إلى خطاب الصور الثابتة أو المتحركة ما دام الصحيح بالنسبة للواحد منهما، صحيحاً على هذا الصعيد، بالنسبة للآخر.

١– عدم وجود صويتات (phonémes) :

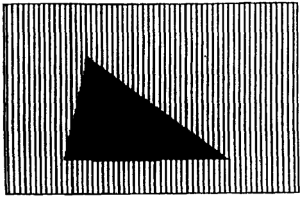
لا تعرف الصورة شيئاً مشابهاً للربط الثاني في اللغات الطبيعية أي النطق بصويتات. وليس ذلك لأن الصورة ذات طبيعة بصرية وغير صوتية

فلا يمكن أن تكون هناك وحدات صوتية مثل الصويتات، بل، وعلى الأخص، وبصورة أعمق، لأننا لا نجد في الصورة صعيداً مماثلاً لصعيد الصويتات، أي لا نجد ربطاً بين وحدات فارغة من المعنى.

ومن مميزات الصورة أنها، فعلاً، تظل دوماً في عالم المعنى.

وهذه نقطة هي ولا شك الوحدة الصغرى القابلة للعزل داخل لغة الصور؛ أعني "وحدة معقدة" (كاندنسكي): فوصف نقطة، شكلها، لونها، كثافتها، قد يحتاج عدة صفحات من كتابات "آلن روب – غرييت Alain Robbe-Grillet، ثم أن تقطيع نقطة يؤدي دائماً إلى نقطة أخرى، إلى نقطة لها هي ذاتها، مزايا عانية (أي لها معنى – المعرّب) لا تقل عدداً عن مزايا النقطة الأولى، وهلمجرّا... وحتى لو تابعنا عملية تفكيك الصورة إلى أبعد الحدود التي نريدها، فإننا لن نصل أبداً إلى إظهار وحدات بدون معنى.

فلنفترض الآن صورة بدئية (أولية) من نوع الصورة التي نوردها فيما يلي:



إن صورة ما لا تظهر إلا عندما توضع بقعتان في علاقة تضمينية (أي تداخل بحيث تتضمن بقعة البقعة الأخرى – المعرّب)، ونطلق تسمية حاملة أو

سطح أو خلفيّة على البقعة الضامّة وتسمية صورة على البقعة المضمومة. فيولد معنى من منظومة العلاقات العديدة التي تعمل عملها بين البقعة الضامة والبقعة المضمومة. ولنحدد المحاور الرئيسية منها:

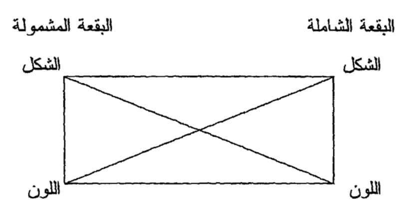
- محور الشكل: مثلث الشكل أم مستطيل الشكل
- محور اللون: أسود أم أبيض
- محور القيمة أو النضر – غامق أم فاتح
- محور المادة (أو البرغلة): مُسْمَط أم متقطع (مخطط).
- محور الوضع: صورة تميل قليلاً إلى اليسار ونحو الأسفل بالنسبة إلى البقعة الضامّة.
- محور الاتجاه: مثلث موجّه أفقياً ورأسه موجّه نحو الجانب الأيمن، إلخ...

ونحن نقترح أن نطلق تسمية:

- علاقات عمودية (relations verticales) على العلاقات العاملة بين المتغيّرات المختلفة في البقعة الواحدة: بين الشكل واللون، بين اللون والمادة، إلخ..
- علاقات أفقية (relations horizontales) على الصلات المتواجدة بين المتغيرات التي هي من نوع واحد في البقعة الشاملة والبقعة المشمولة: بين شكل البقعة الشاملة وشكل البقعة المشمولة، بين لون البقعة الشاملة ولون البقعة المشمولة، إلخ..

- علاقة مائلة (relations obliques) على الصلات التي بين متغيرات مختلفة من البقعة المشمولة ومن البقعة الشاملة، بين شكل البقعة المشمولة ولون البقعة الشاملة، إلخ...

وعندما لا ننظر بعين الاعتبار إلا إلى العلاقات التي يمكن أ، تقوم بين متغيرتين (مثلاً بين الشكل واللون) ثمة ستة احتمالات ممكنة في التراكيب:



وانطلاقاً من هنا، نتخيل غنى التراكيب التي تعبئ مجموع المحاور والمتغيرات! وهكذا يأتي المعنى إلى الصور قبل كل تركيز تصويري أو رمزي: أي على الصعيد ***التشكيلي*** الصرف. وبالتالي فإن من الخطأ كلياً اعتبار أن الرسوم والأفلام المسماة "تجريدية" ليس لها معنى، بذريعة أنها لا تمثل شيئاً؛ ففي هذا النوع من الإخراجات يجري إنتاج المعنى على المستوى التشكيلي، وهو كما رأينا يستعمل آليات معقدة جداً.

ونتيجةُ هذا التحليل هي أن الصور التصويرية (أي الصور التي تمثل أشياء من العالم - المعرّب) تربط دائماً صعيدين من إنتاج المعنى: الصعيد التصويري (التمثيلي) والصعيد التشكيلي (دون أن نحكم مسبقاً في تواجد

أصعدة لم ندرسها حتى الآن، كالصعيد التواردي[1] (أو الخواطري – المعرّب) الذي سنتحدث عنه في الفصل الخامس). ونستطيع أن نقول الشيء نفسه عن هذه الصور التي تشكل نوعاً خاصاً إلى حد ما كالحروف والأرقام، إذ أننا ننسى في الكثير من الأحيان أن للحروف والأرقام قيمة تامة كالصور. عدا عن معناها الخاص كحروف وأرقام. فالطباعة[2] هي فن اللعب بالصعيد التشكيلي لهذه الصور.

حول المعنى التشكيلي، انظر مجموعة (ج. دوبووا – ف. إيديلين – ج. م. كلنكنبرغ): الصور، "الأيقونية والتشكيلية، على أساس من السيميائية البصرية" البلاغة والسيميائية، مجلة علم الجمال Revue d'esthétique – ١٩٧٩ – U.G.E. المجموعة ١٠/١٨ ص ص ١٧٣ – ١٩٢ – وحول عمل الطباعة كأداة لإنتاج معنى، انظر ر. لنديكنر: "عناصر من أجل سيميائية التصوير الضوئي " الفصل الثالث: الحرف الطباعي "E`léments pur une semiotique de la.photographie باعتباره صورة صغرى (أي الحد الأدنى من الصور – المعرّب)، ديديه أيماف – ١٩٧١ – ص ص ١٢١ – ١٤١؛ و ج. بلانشار، "سيميائية الطباعة" Se`rniologie de la typographie، أطروحة لدورة ثالثة E.H.S.S. ١٩٧٩ – مجلد اللوحات وحده (٢٥٤ لوحة) نشر في فرنسا عن طريق لقاءات لور ومدرسة الفنون الجميلة في بيزانسون: من أجل سيميائية للطباعة pour une sèmidogie de la typographie – ١٩٧٩؛ وجرى نشر الأطروحة نفسها في إيطاليا تحت عنوان L`eredità Gutenberg per una semiologia del la tipographia – ج. ألفييري ١٩٨٩ (ترجمة سيزار مالينو).

١- أن تقال كلمة أو اسم فترد إلى الخاطر صفات وأمور تتعلق بهذا الاسم أو بهذه الكلمة – المعرّب.

٢- الطباعة Typoyraphie – هي الطباعة بواسطة أحرف نافرة تنضد في سطور – المعرّب.

وتحمل كل مقدمة فلمْ، علاوة عن المعلومات التي تحملها إلينا الكلمات المقدمة إلينا لنقرأها (جدول أسماء المشاركين في إخراج الفيلم والعنوان والكرتونات التي تشرح ظروف الإخراج والكرتونات السردية إلخ..)، معنى تشكيلياً نوعياً، ولو لم يكن سوى الإعراب بحجم الحروف، عن تراتب المشاركين في إخراج الفلم. ولكن الأمور في الكثير من الأحيان تكون أكثر إعداداً بكثير وتلعب الحروف دورها كاملاً كصور، كما في مقدمات شاول باسّ (الخروج (سفر من التوراة – المعرّب) – سبارتاكوس – بسيكو) التي يعبّر فيها بواسطة الخط عن دينامية العنوان أو في بعض العناوين الوسيطة في السينما الصامتة. وفي تاريخ السينما بعض الأمثلة المشهورة: مثل العنوان الوسيط "وإذا غرقت" عن "البارجة – Laurore" من إخراج مورنو التي تذوب و "تغرق" كما لو كانت الجملة نفسها تغرق، وفي فيلم "الإضراب" من إخراج انشتاين، عنوان وسيط يقول: "كل شيء في المصنع هادئ أما العمال فهم مستاؤون" نجد الحرفين اللذين يشكلان باللغة الروسية كلمة "ولكن" (H et 0) يحتلان الشاشة كلها ثم ينتقل الحرف H وراء الحرف 0 ويختفي بينما حرف 0 يأخذ في الدوران ويتحول عن طريق مزج متسلسل إلى دولاب ماكنة؛ كما نذكر العناوين الوسيطة في فيلم "متروبوليس " الذي تصعد فيها الكلمات وتتزل وتدور... الخ.

فرانسوا ألبيرا "كتابة وصور"؛ ملاحظات حول العناوين الوسيطة في السينما الصامتة" في مجلة "ديالكتيك" العدد ٩ ص ص ٢٣ – ٣٥ وجيرار

بلانشار "الكتابة البصرية السينمائية" في مجلة "المكان والحرف" .U.G.E المجموعة ١٠/١٨ – ١٩٧٧ ص ص ٣٩٣ – ٤٣٨.

وبالإجمال نقول أن المعنى يتوالد (بمعنى يتكاثر – المعرّب) في الصورة ومهما تكن طبيعتها (ثابتة أو متحركة – تصويرية أو غير تصويرية). وليس فيها ما يقابل وحدة بدون معنى كالصويت اللاحق .(phonème)

غياب الكليمات (Absence de morphèmes) :

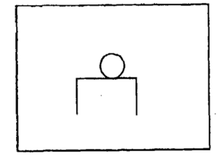
والصورة لا تعرف شيئاً مماثلاً لهذه الوحدات من الربط الأولي التي نسميها الكليمات (morphèmes). فليس في الصورة مجموعة مغلقة من الوحدات التي يمكن أن تعمل كعلامات من قواعد اللغة، ثابتة وواضحة. وعلى سبيل المثال سنبحث مسألة علامات الزمن وعلامات الجمع والنفي.

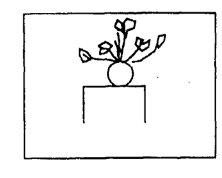
تعبير النفي :

يصعب كثيراً على الصورة أن تقول (ne...pas) (لا أو لم أو ليس)، كما يصعب عليها بشكل أعم أن تعبّر عن النفي. كيف تجعل المشاهد يفهم مثلاً: ليس من زهور في هذه الغرفة؟ كيف تعني بصرياً ما هو غائب؟ طبعاً إذا أنا بيّنت بصورة مضخمة أصيص زهر بدون زهر، فإن المشاهد سيستنتج ولا شك أنني أريد أن أُفهمه أن "ليس من زهور في هذا الأصيص"، غير أن هذا

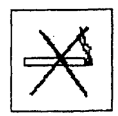
الاستنتاج، من جهة، ليس الوحيد الذي يمكن أن يستنتجه المشاهد، (يمكن مثلاً أن يستنتج أن هذا الأصيص هو بحد ذاته غرض تزييني جميل، أنه سيلعب دوراً في ما يتبع من القصة، إلخ..)، ومن جهة أخرى، لو وافقنا أن هذه التركيبة تعبّر جيداً: ليس في الأصيص زهور، فإن هذه الطريقة في التعبير لا تمت بصلة إلى استعمال كليمة نافية: إنها تستند كلياً إلى عاداتنا وإلى طريقتنا في فهم العالم (مثلاً، هنا، على تفكير من هذا النوع: أن أصيص الزهر مصنوع "عادة" ليحتوي زهوراً، فإذا عرضوا علينا أصيصاً فارغاً، فهذا بقصد إفهامنا أن لا وجود للزهور في هذا الأصيص، إلخ.). وعندما نبني محاكمات (عقلية طبعاً – المعرّب) على ما ليس موجوداً في صورة ما، يكون هذا دائماً بالاعتماد على معرفتنا عن العالم وليس على معرفتنا بالخطاب السينمائي.

وحتى إذا لجأنا إلى مونتاج سطحين فإن الصعوبة لن تحل.





فهذا المونتاج لا يقول مع ذلك ليس في هذا الإناء زهور أو لم يعد في هذا الإناء زهور، أو لقد أخذت الزهور من هذا الإناء، أو كانت في هذا الإناء سابقاً زهور، أو أصبح هذا الإناء فارغاً من الآن فصاعداً، إلخ.. لقد جرت محاولات لحل المشكلة باللجوء إلى إشارة اصطلاحية هي صليب الشطب :



ولكننا هنا أيضاً لا نجد شيئاً مماثلاً للمنظومة الكليماتية: ne...pas فقراءة الإشارة الاصطلاحية يمكن أن تكون أيضاً: محظور التدخين (interdiction de fumer) أو ممنوع التدخين (Defense de fumer) أو لا تدخن (ne pas fumer). علماً أن استعمال الصليب له معانٍ عديدة، وليست كلها سلبية: وهكذا تستعمل هذه الإشارة في جداول التحقيق أو الألعاب لتعليم الخانة التي تقابل الجواب المختار؛ ففي هذه الحالات لن تكون للصورة أعلاه أي قيمة سلبية إذ أن الصليب يشير فقط إلى أن الخانة التي تحمل السيجارة هي الجواب المختار.

وفي إشارات قانون السير، نجد أن العارضة المائلة هي التي تعني pas ne... (لا...) (في إشارة لا توقف سيارتك (ne pas stationner))، لا تتوجه إلى اليمين أو إلى الشمال، لا تزمّر، إلخ). إن الأمر يتعلق بإشارة معللة (يتحدث مونان عن "إشارة الشطب")، ولكن ليست كل عارضة مائلة تعني "لا" (ne..pas)، حتى في نطاق قانون السير؛ إذ أننا نجدها أيضاً على لوحات نهاية المدينة وخروج من الطريق؛ كما أن لوحة نهاية المنع ليست فيها عارضة مائلة.. وحتى في هذا القانون المفرط في الاصطلاحية، فإن العارضة المائلة لا تشكّل بالتالي إشارة ثابتة ونظامية للنفي.

ج مونان "دراسة سيميائية قانون السير" مدخل إلى السيميائية ص ص ١٥٥-١٦٩

وفي "الريح شرقية"، يستعمل غودار أسلوب الشطب هذا لينفي ما تعرضه صورة ما ولكن كل ما نجح في عمله هو أنه عرض علينا صورة مشطوبة.

حول مشكلة التعبير عن النفي في خطاب الصور، اقرأ سول וورث: " pictures can`t say Versus 12/5 , 1975 Ain`t" .

التعبير عن الجمع :

ليس لدى الصورة شيء يعادل نظام المقارنة: شخص (واحد) مقابل أشخاص (كثيرون) ولنكتف بمثال. إن أحد الحلول لنمثل عن طريق الصورة شيئاً يمكن أن يعني "أشخاص". والتلاعب بالعدد الكبير من الأفراد المتواجدين في الإطار:



غير أن قراءة هذه الصورة بنظرة ساذجة، لا تقول لنا "أشخاصاً" بل "واحد وعشرون شخصاً". فلكي نجعل هذه الصورة تقول "أشخاص" (أي بدون تحديد العدد-المعرّب)، ينبغي أن نراهن على تأثير العدد وأن نأمل بأن يؤدي ذلك إلى تثبيط التعداد. أو بصورة أدق، فإن الطريقة التي ستجري بها قراءة هذه الصورة على هذا الصعيد، ستتوقف في الأساس على السياق الذي ستعرض فيه، وعلى نمط القراءة المسبقة التي ستتاح للمشاهد – القارئ. فمن الممكن جداً، مثلاً، أن يسعى المشاهد جهده ليعد الأشخاص المتواجدين في الإطار: ويكفي لذلك أن تكون القصة قد حرّضته على ذلك (فإذا كنا، مثلاً، في فيلم بوليسي والمطلوب هو معرفة كم شخصاً كانوا في هذا المكان في هذا الوقت أو ذاك من اليوم)، أو حرّضه التعليق (يمكن أن نتخيل أن فيلماً تعليمياً يستخدمه أطفال صغار، يدعوهم إلى تعداد الأشخاص الذين في الإطار) أو أي تحريض آخر؛ في هذه الحال ستعني الصورة بوضوح "*واحد وعشرين شخصاً*".

وبالعكس إذا أتى هذا المقطع ضمن مجموعة تصف حركة الشوارع في مدينة، فإن القارئ سيفترض مسبقاً أنه ليس مطلوباً منه أن يقوم بهذا التعداد وأن المهم فقط هو أن يأخذ في الحسبان كثرة الأشخاص الحاضرين في الإطار. وحتى في هذا الاحتمال، فإن الصورة لن تقول بوضوح "*أشخاص*". بل قد تقول أيضاً "*عدة أشخاص*" أو "*عدداً ما من الناس*" أو "*بضعة أشخاص*"، إلخ. أي كل الدلالات غير المتعادلة حتى وإن كانت كلها تعني الجمع.

إن القول بأن الصورة الثابتة والسينما لا يعرفان كليمة "**جمع**" لا يعني إذن أن هاتين الوسيلتين التعبيريتين عاجزتان عن التعبير عن الجمع، بل إنهما لا تستطيعان ذلك بمجرد إضافة علامة وإن الطريقة التي سيعبران بها عن ذلك ستكون دوماً أقل دقة مما في اللغات الطبيعية.

التعبير عن العلاقات الزمنية :

إذا لم تكن هناك إشارات معاكسة، فإننا نعتبر أنَّ ما تُعرض علينا مشاهدته في فيلم ما إنما يجري في عالم التاريخ المروي، أي في الوقت الحاضر . فبالنسبة لهذا المرجع الحاضر يمكن أن تظهر فروق زمنية: كالعودة إلى حدث من الماضي أو إسقاط على المستقبل. ويلجأ الفيلم إلى مختلف الوسائل ليعبّر لنا عن هذا الانقطاع الزمني. بعضها يرتبط بمضمون الفيلم: كتغيير الديكور أو الثياب، كتصغير السن أو تكبير السن بالنسبة لشخص ما (وفي الوقت نفسه يجب أن يفهم المشاهد أن الشخص هو نفسه

وهو أصغر سناً أو أكبر سناً، وليس شخصاً آخر). أما البعض الآخر من الوسائل فهي خاصة بمعالجة الفيلم الأسلوبية : ففي فيلم ***تحية أيها الحزن***" من إخراج أوتو بريمنجر (عن رواية فرانسواز ساغان) ، نجد التعبير عن التناقض بين ***الحاضر والماضي*** يترجم بالانتقال من الملون إلى الأسود والأبيض؛ إن هذه المعالجة تشكل أسلوباً خاصاً بهذا الفيلم، فهو ليس تلاعباً بعلامات صالحة للخطاب السينمائي بمجموعه، حتى ولو كان هذا الأسلوب، بدون شك، معللا جزئياً بتاريخ السينما (كيف لا نربط تمثّل الأسود والأبيض بالماضي لكون السينما كانت بالأسود والأبيض قبل أن تصبح ملونة؟). وحتى بعد أن لقي هذا الفيلم النجاح أمكنت العودة إلى هذا الأسلوب فيما بعد في أفلام أخرى (علماً أن ليس من المستبعد أن يكون أوتوبريمنجر نفسه استعاره من فيلم آخر، ولكن هذا لا يغير شيئاً من وضعه). وفي ا لكثير من الأحيان نجد أن البنية السردية هي التي تؤمّن فهم انتقال المقطع إلى الماضي أو إلى المستقبل، أو يؤمنه الحوار وحده أيضاً: ***هل تتذكر منذ عشرين عاماً، في باريس؟*** أو التعليق: ***وأخذوا يتذكرون الأيام الخالية منذ عشرين عاماً في هذه العاصمة***، أي مداخلة في لغة طبيعية.

وفيما عدا هذه الحالات الأخيرة التي يعود فيها التعبير الزمني إلى اللغات الطبيعية، فليس في هذه الأساليب ما يذكر باستعمال كليمات زمنية ولو من بعيد:

إن بيير يتلذذ بسلطته، جالساً في مكتبه كمدير باريسي، كما كان يتلذذ في نوجانت مكانه كأول في الإملاء.

إن تغييراً بسيطاً في آخر الكلمة يكفي ليجعلنا ننتقل إلى ماضي الشخص! ومن المؤكد أن ليس في السينما شيء من هذا القبيل! وهذا أيضاً لا يعني أن السينما مكرسة للحاضر، إن ماري-كلير روبارس على كامل الحق أن تؤكد بأن الفكرة المتاحة في كثير من الأحيان بأن السينما فن للحاضر، "تتناسب مع نوع ما من الأفلام حيث المونتاج يواصل الوهم باستمرارية مقررة سلفاً"؟ ويتوصل فيلم مثل "*موريل Muriel*" (من *آلن ريسني Alain Resnais*) إلى جعل عمل الزمن ملحوظاً؛ وذلك عن طريق بناء معقد يعبّئ البنى السردية ومونتاج الصور – الأصوات؛ وفوق هذا فإن هذا البناء خاص بفيلم "موريل": "فمن غير الممكن [...] ترميز هذا الزمن خارج النص الذي يظهر فيه".

ماري – كلير روبارس "موريل، أوزمن حكاية" (Muriel , ou le temps d`un récit) الفصل السابع من "موريل، – قصة بحث" لكلود بايلبلي – ميشيل ماري – ماري كلير روبارس، منشورات الجليل (Galilee) – ١٩٧٤ – ص ص ٢٦٨ – ٢٩٧. ومن أجل بحث إجمالي لمسألة الزمنية في السينما ولكن ضمن منظور مختلف عن المنصور المقدم هنا (المقصود تناول في عبارات إيضاحية)، اقرأ جيانغوانكو بتيتسيني Tempo del senso – Bompiani 1919 – La Logica temporale – dei testi audovisi – 1979.

إن ما يتقارب في الخطاب السينمائي أكثر التقارب ولا شك مع هذا الاستعمال للكليمات الزمنية، هو اللجوء إلى المزج المسلسل الذي أصبح نوعاً من الطريقة المرمّزة لإدخال الماضي على الخط. وسوف نبحث هذه النقطة بدرس حالة عدد من الوجوه (الصور) السينمائية التي تشكل ما يمكن أن نسميه "شبه الكليمات".

شبه – الكليمات (pseudo-Morphe`mes) :

إن سلسلة الإشارات البصرية كالمزج إلى الأسود، أو المزج المتسلسل، أو المزج عند الفتحة، الجنيحات[1]، إلخ..) وسلسلة حركات التقليم – (أي تصوير الفيلم – المعرّب) (لاستحوار وتحريك الكاميرا و "الزوميّة") تشكلان ولا شك ما هو الأقل بعداً في الخطاب السينمائي عن وضع الكليمة.

وثمة ثلاث سمات يبدو لنا أنها تقرب هذه الإشارات من كليمات اللغات الطبيعية: ويتعلق الأمر بصور فلمية نوعية لا بعناصر من العالم (أي موجودة في الواقع – المعرّب) إنها صور محددة جيداً، سهلة التصليح، دقيقة ويمكن عزلها إلى حد ما، إنها صور ليست عناصر مرتبطة بموضوع فلمي حتى ولا بثقافة ما ولكنها أنواع من العلامات البنائية، وتبدو هذه الإشارات وكأن لها معنيّات ثابتة نسبياً وهي المزج إلى الأسود، ويستعمل لوسم نهاية قسم ما، – والمزج المتسلسل ويستعمل في الربط بين مقطعين يعودان إلى أمكنة أو أزمنة مختلفة، – والقطع الصريح (= الاكتفاء بوضع مستويين جنباً إلى جنب دون أي شكل آخر للوصل وهذا في فراغه بالذات إشارة بصرية) وهو يعمل كفقدان للتنقيط وبالتالي كدلالة استمرار، إلخ. وكذلك الأمر بالنسبة لما يتعلق بحركات التقليم، حيث نميّز عموماً، دون كثير من العناء، تحريكاً أمامياً لاستحوار يمين – شمال، وعملية زوم إلى الوراء لتحريك جانبي، إلخ. وأخيراً تأتي هذه الإشارات لتنطبق على عناصر من المضمون متواجدة سلفاً (الصور) كما تأتي الكليمات لتتطابق مع الجذور.

١- الجنيحات (vglets) حسب القاموس ونفضل استعارة كلمة "جفن (أو جفن النوارة)" بدلاً عنها لأن المقصود هنا هو عبارة عن قطعة معدنية تسد طريقها النور في النوارة عند تدويرها وتساعد على توجيه حزمة النور – المعرّب.

ولنحترس مع هذا من التسرع في التشبيه: فحتى هاتان السلسلتان تختلفان اختلافاً كبيراً إلى حد ما عن كليمات اللغات الطبيعية. والفرق الأساسي هو أن استعمال هذه الإشارات لا يفرض نفسه كإلزام على المخرج السينمائي؛ وبالمقابل ليس للمتكلم خيار بين استعمال أو عدم استعمال كليمات لغة ما. فالتحدث (أو الكتابة) في لغة يعني بصورة إلزامية تعبئة مجموعتها الكليماتية. كما أن تطبيق هذه الإشارات على الصور لا يجري بذات الطريقة التي يجري بها تطبيق الكليمات على الجذور؛ فالكليمات تضاف إلى الجذور (مثلاً حرف s كعلامة للجمع والأواخر الشفوية، إلخ. أو تغيّر البنية التقطيعية للجذور التي تتطبق عليها (مثلاً: je suis/tu es – il vient/ il venait)؛ بينما الصور السينمائية التي ندرسها هنا تتدخل، بالعكس من ذلك، من فوق التمثيلات التي تنقلها الصورة: إنها من نوع الأُس (exposants) أو عناصر فوق – التقطيعية [متز – II ص ١٧٥].

غير أن هناك فروقاً نوعية أخرى خاصة بهذه السلسلة أو تلك. فبينما نجد كليمات اللغات الطبيعية تشكل وحدات ***منفصلة***، نجد أن الحال هذا لا ينطبق على وحدات سلسلة حركات التفليم. ولنذكر أن ما يسمى وحدات ***منفصلة***، تلك الوحدات التي تعمل بطريقة كل شيء أو لا شيء: je n`ai ni tu ni il و si j`ai je. وليس ثمة وسيط بين هذه الوحدات؛ ولا يمكن أن يكون هناك je (أنا) إلى حد ما أو tu (أنت) إلى حد ما!

وبالعكس، نستطيع الانتقال بنعومة من استحوار جانبي إلى تحريك الكاميرا في عملية مرافَقة، ومن ضربة زوم خلفية إلى تحريك خلفي، إلخ. إن

حركات الكاميرا تشكل وحدات متواصلة. فسلسلة الإشارات البصرية من وجهة النظر هذه نظام كليماتي morphématique أكثر ضمانة بقليل: إنها تربط بين وحدات منفصلة (فإما أن يكون لنا مزج متسلسل أو لا يكون)؛ وحتى لو كان هذا المزج يمكن أن يتغير في ديمومته، فإننا لن نستطيع أن نحصل على مزج متسلسل "إلى حد ما". إن هذه الإشارات تنفصل على كل حال عن الكليمات الألسنية بعلاقة العاني – المعني الأقل تماوجاً: فعدم الاستقرار العاني للإشارات البصرية يظل فعلاً أكبر بكثير مما ألمحنا إليه سابقاً. ولنعد إلى مثال المزج المتسلسل فقد ذكرناه كعلامة من شأنها أن تشير إلى عودة إلى الماضي وكعلامة تساعد في ربط مقطعين عائدين إلى أمكنة أو أزمنة مختلفة، وهذا ليس شيئاً واحداً تماماً؛ ولكنه يمكن أيضاً أن يساعد في بناء وصف ما أو في الجمع بين مجموعة من المقاطع التي تبرز موضوعاً واحداً، أو في تصوير حلم، أو في تحريك سلسلة من رسوم تمثل مختلف المراحل من حركة ما (فالجهاز المسمى "مسجل التحريك" (animographe) مصمم على هذا المبدأ) أو في الربط، بصرياً بين كرتونتين من مقدمة فيلم، إلخ. من المؤكد أنه يمكن لفت انتباهنا إلى أن الكليمة الخاصة بالفعل الماضي الناقص (L`imparfait) وهي ait– ليس لها هي أيضاً قيمة زمنية واحدة (فقد يكون لها دلالة على الحاضر)، حتى ولا قيمة زمنية حصراً (فكثيراً ما تكون علامة إظهارية لتعبّر عن العادة أو الديمومة)، لكنها بعيدة، إجمالاً، عن احتواء قابلية السقوط أو المرونة العانية التي في المزج المتسلسل: فإذا كانت قيمتها غير وحيدة، فإن مهماتها تظل قابلة للتعداد وقابلة للتنظيم على عدد محدود من المحاور (محوري الزمن

والمظهر)؛ وليس شيء من مثل هذا مع المزج المتسلسل الذي يظل عدد دلالاته شبه لامحدود.

من النادر في الواقع، أن يساعد المزج المتسلسل لوحده في إحداث عودة إلى الوراء (إلى الماضي)، وهو في أكثر الأحيان يتراكب مع مؤشرات أخرى، والمجموعة هي التي تجعل المشاهد يفهم الانتقال إلى الماضي. ففي مشهد من فلم "زازي في المترو" (Zazie dans le metro) تسلّى لويس ما ل بجمع هذه العلامات التي تعيد المشاهدين إلى الماضي: صورة مضخمة: تضخيم صورة زازي وعيناها مرتفعتان إلى السماء، ونظرها شارد مع إيماءة تعبّر عن إجهاد فكري شديد، وفجأة تأخذ بالتكلم بصورة أبطأ بكثير من المعتاد؛ وفوق هذا هي تتكلم ولكن شفتيها لا تتحركان؛ فصوتها الداخلي هو الذي يتكلم: "كان ذلك في العام الماضي... ذات يوم أحد من شهر أوكتوبر (تشرين الأول)... أنا ما أزال أتذكر ذلك..." وأخيراً يأتي المزج المتسلسل، مزج بطيء جداً مع لحظة طويلة من الإبهام (الضبابية) ولا يجري التغير الزمني إلا عند ذلك.

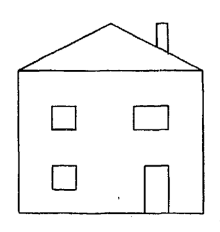
ومن الممكن أن نقوم بملاحظات مماثلة حول سائر وحدات السلسلة. أما بالنسبة لحركات الكاميرا فهي ليست وحدات مزودة بذاتها بالمعنى بقدر ما هي وحدات تأخذ معنى ضمن إطار مسافة [متز – ص ٧٦]: ففي العلاقة مع الشيء المفلّم (أي المصور في الفيلم – المعرّب) يفهم المشاهد أنه أمام حركة تقدم أو رجوع (فحركة الكاميرا لا وجود لها إلا بالنسبة لشيء معين أو لمجموعة معينة من الأشياء)؛ ناهيك عن أنه ليس من السهل دائماً إدراك الفرق بين حركتين: فضربة "زوم" أو استحوار يمكنهما إحداث تأثير كتأثير تحريك الكاميرا. والحقيقة أن هذه التأثيرات هي التي يلمحها المشاهد أكثر من الوحدات التي تساعد في إحداث هذه التأثيرات.

وبالرغم من بعض السمات المشتركة، فليست الوحدات المذكورة سوى كليمات مشابهة للوحدات التي نجدها في اللغات الطبيعية.

وربما كان الاستثناء الوحيد يتكوّن بواسطة المزج إلى الأسود أو بواسطة قطع السواد التي تأتي أحياناً لتفصل بين مشهدين؛ فعندما يصبح الأسود المعطي البصري الوحيد المقدم إلى المشاهد ولو للحظة قصيرة، فإنه يشكل عندئذ في حد ذاته مقطعاً صغيراً جداً؛ إنه يحتفظ دائماً عندئذ بقيمة صمت بصري، قيمة خط فاصل، عدا عن شتى الظلال التي يمكن أن تأتي لتؤثر على دلالته [متز II ص ١٣٥]. وهكذا فإن بقع السواد هي المؤشرات الوحيدة ذات الدلالة الثابتة في الخطاب السينمائي وهي بصفتها هذه، الإشارات التي تبتعد أقل الابتعاد عمّا يمكن أن نسميه كليمة سينمائية.

أ- **غياب جذور** Absence de lexemes :

لا تعرف السينما شيئاً، أيضاً، عن مثيل للجذور. ذلك أن كل صورة، مهما كانت مبالغة في بساطتها، تظل دائماً أكثر من جذر. وهكذا لن أستطيع أبداً أن أصور فكرة "بيت" التي يعبر عنها الجذر "بيت".



حتى هذه الصورة، مع أنها، أوه كم هي فقيرة، لا تعادل الجذر "بيت": إنها تقول لي أن المقصود بيت له سقف قرميدي وطابقان ومدخنة على الجانب الأيمن وثلاث نوافذ، اثنتان إلى اليسار وواحدة إلى اليمين فوق الباب تماماً. فماذا نقول إذن عندما نكون أمام صورة ضوئية أو أمام مقطع سينمائي مع كل رفاه التفاصيل المعروض لنا لنراه!

فمع الصورة نكون أقرب إلى الوصف مما إلى الجذر (lexème)؛ دون أن يكون ذلك أيضاً وصفاً في الحقيقة. إن وصفاً يفترض، بالفعل، كما بين فيليب هامون بشكل جيد، إرغاماً أمرياً، مبدأ تنظيمياً، يكون في أكثر الأحيان ذا طبيعة تراتبية تصنيفية، فمثلاً لكي تصبح الصورة أعلاه وصفاً حقيقياً، ينبغي عمل مونتاج، وحركات كاميرا أو تعليق، يدعوننا على التوالي إلى ملاحظته في مجموعه، ثم إلى ملاحظة كون الباب يقع إلى اليمين ومحاطاً بثلاث نوافذ وأن هناك مدخنة على الجانب الأيمن من السطح إلخ. فبدون هذه الرؤية المرتّبة لا بكون ثمة وصف.

فيليب هامون – *مدخل إلى التحليل الوصفي* Hachette Universitè 1981

إن الصورة والفلم يضعاننا فوراً في وحدات ذات مقاسات أعلى كثيراً من الجذور: أي على صعيد "النص"، ومن المفهوم طبعاً أن كلمة نص لا يمكن أخذها هنا بمعناها الضيق كبنية يمكن فهمها مبنية بكلمات، بل بالمعنى الأوسع بكثير الذي ترتديه في الألسنية (عند هييلمسلين) أو في السيميائية (عند ر. بارتس) أي بناء ذي بنية معقدة وعانية (وبهذه الصفة تصبح قطعة موسيقية، أو لوحة رسم أو فيلم نصوصاً).

وليس في الخطاب السينمائي شيء مشابه للصويتات (phonèmes) والكليمات (Morphèmes) والجذور في اللغات الطبيعية؛ فهو لا يعرف "الربط المزدوج" (double articulation) الذي نجده في اللغات الطبيعية. واستنتج ش. متز من هذا أن السينما "خطاب بدون لغة" (un langage sans langue)، ما دام النطق (أو الربط) المزدوج، حسب كلام أ. مارتينه، هو السمة التعريفية للغات الطبيعية، ولكن لويس ج. بريتو بيّن بعد ذلك أن ثمة كودات أخرى غير ألسنية تمتلك أيضاً هذه الخاصية.

مثلاً كود الأرقام الهاتفية الفرنسي لديه أيضاً ربط مزدوج: ففي نمرة (١٤) معينة تساعد الأرقام (٧-٢-٥) في بناء عانيات الكود الهاتفي، ولكنها ليست في ذاتها عانية بالنسبة لهذا الكود؛ لأن الأعداد وحدها عانية: فالعدد ٧٧ يدل على محافظة اللوار و ٢٥ يدل على المركز الهاتفي المعنيّ و ٢٣ يدل على الأثاث الذي فيه المحوّل الهاتفي العائد إلى المشترك، إلخ. إن كود النمر[1] الهاتفية يستعمل إذن مستويين من الربط، الأول يمكن مقارنته بمستوى الصويتات (phonèmes) (مستوى الوحدات الخالية من المعنى)، أي الأرقام، أما المستوى الثاني فيمكن مقارنته بمستوى الكليمات (Monèmes) (الوحدات المزودة بمعنى): أي الأعداد [ل.ج. بريتو "الرسائل والمؤشرات" - P.U.F. - ١٩٦٦ - ص ص ١٦٢ - ١٦٣].

إن وجود أو غياب الربط المزدوج لم يعد إذن من الممكن اعتباره اليوم السمة المميزة للغات الطبيعية بالقياس إلى الخطابات الأخرى. ولكن الشيء الهام ليس هنا. فالاعتراف بأن الخطاب السينمائي ليس فيه ربط مزدوج يشكل

١- استعملنا كلمة "نمرة" للدلالة على مجموع الأرقام (أاو ما نسميه في سورية رقم الهاتف) تمييزاً عن الرقم (chiffre) - المعرّب.

خطوة أولى في معرفة طريقة عمل هذا الخطاب. وذلك، من جهة، لأن مثل هذا الاستنتاج يعيد الأشياء إلى مكانها الحقيقي بتجميده كل عملية تبالغ في المماثلة بين الخطاب السينمائي واللغات الطبيعية (فاللغات الطبيعية تستعمل الربط المزدوج حتى وإن لم تكن الوحيدة التي تعمل ذلك)؛ ومن جهة أخرى، لأنه يتيح إدراك بعض خصائص الخطاب السينمائي على مستوى عمليات إنتاج المعنى ذاتها. وهي خصائص ليس إدراكها بدون جدوى إذا أردنا استعمال هذا الخطاب لغايات تتعلق بالتواصل أو بالتعبير. فمعرفة الوحدات التي يمتلكها خطاب ما (الخطاب السينمائي أو خطاب الرسم أو التصوير إلخ – المعرّب) ولا سيما الوحدات التي لا يمتلكها للتعبير عن هذا الشيء أو ذاك، هي الخطوة الأولى نحو التفهم، الدقيق ولو قليلاً، لطريقة عملها:

"إن فهم ما ليس بالفلم، هو كسب للوقت وليس مضيعة له، ضمن الجهد المبذول لفهم ما هو" [ش. متز – ١٩٦٨ ص ٦٨].

المثال الأساسي حول مشكلة "النطق المزدوج" في السينما هو مقال ش. متز: "هل السينما لغة أم خطاب؟" فن: محاولات حول الدلالة في السينما Essais sur la signification au cinema – المجلد الأول، كلنسيك.

ب– حول عمليات "الربط" في السينما؟ "Des Articulations au cinéma"

منذ أن ظهرت البرهنة في عام ١٩٦٤ بقلم ش. متز على غياب "الربط المزدوج" من السينما وهذه البرهنة تبدو أنها جرّحت منظّري السينما إلى حد كبير، كما لو كان هذا الغياب نوعاً من عاهة غير مقبولة من شأنها أن

تعرّض الصفة الخطابية للسينما للخطر أو أن تقلل من قيمتها أمام اللغات الطبيعية! وهكذا بدأ البحث النشيط عن عمليات "الربط" في اللغة السينمائية. ونادرون هم المنظرون السينمائيون الذين لم يقترحوا نماذجهم مع فكرة التبيان أن في السينما "ربط مزدوج". وسنبحث على التوالي في مقترحات جيانفرانكو بتيتيني – و – بيير باولو باسوليني – و – أمبرتو إيكو.

مقترحات جيانفرانكو بتيتيني (Gianfranco BETTETINI)

في القسم الأول من "السينما: لغة وبنية" (" Lingua et scrittura:Cinema") (بومبياني – Bompiani– 1968 –) أي القسم المعنون "إشارات الفلم" les signes du film] ص.ص ٥٢–٦٠] يقول ج. بيتيتيني أنه يمكن الاعتراف بوجود ربط مزدوج في الخطاب السينمائي بشرط هو "نقل المراجع"، أي تغيير المستوى بالنسبة للربط في اللغات الطبيعية. فمستوى الربط الأول (مستوى العناصر الدالة – niveau de monèmes) تقابله هذه الوحدة الخطابية التي يمكن تعريفها كـ "جملة سينمائية" بينما مستوى الربط الثاني (مستوى الصويتات – niveau des phonèmes) تقابله سلسلة من الوحدات التقنية؛ غير أن ج. بتيتيني يلاحظ أن هذه الوحدات، من حيث طريقة عملها، هي أقرب إلى الكليمات – monémes – في اللغة منها إلى الصويتات، أما بالنسبة إلى مستوى اللغات الطبيعية فإن نظام الربط في الخطاب السينمائي يجد نفسه بهذا الأسلوب منقولاً درجة إلى الأعلى: نحو الوحدات المزودة بمعنى. وفي نهاية الحساب يقترح ج. بتيتيني جدولاً ذا ثلاثة مستويات:

لغة شفوية		خطاب سينمائي	
وحدات صوتية	صويتات ليس لها معنى خاص بها		وحدات تقنية
وحدات ذات دلالة (معنى)	كليمات Monèmes لها معنى خاص بها	عناصر تقنية تشكل الصورة ليست لها دلالة خاصة بها (معنى)	وحدات تقنية معقدة
وحدات علاقات	جمل لها معنى موحّد تعبر عن نيّة	"سينم"–"إيكونيم" لها معنى خاص بها وتعبّر عن نيّة	وحدات دلالة وعلاقة

الخط الأفقي الأول من هذه اللائحة يقيم توازياً بين الصويتات (phonèmes) التي هي أصغر وحدات فيزيائية في الكلام وأصغر الوحدات التقنية في السينما؛ مثلاً، يسهم استحوار من اليمين إلى الشمال في تشكيل مقطع ولكنه يمكن أن يعتبر عنصراً ليس من شأنه، بحد ذاته، أن يكون موضع تفكيك تحليلي لاحق؛ ويمكن أن نقول الشيء نفسه بالنسبة لإشارة (أو حركة) أولية أو بالنسبة لمنطقة إنارة، إلخ. أما الخط الثاني فيقود إلى وحدات تقنية معقدة ناجمة عن عملية تنسيقية بين الوحدات التقنية الأولية السابقة: كالإنارة وضبط الصورة والحركة العامة لمقطع ما، إلخ. فهذه الوحدات، وليس أكثر من السابقات، ليست لها أية دلالة مستقلة، ولا تصبح لها دلالة إلا

في علاقتها مع مركّبات أخرى. وأما الخط الثالث فيتوافق بالضبط مع هذا المستوى من العلاقات؛ إننا نجد فيه هذه الوحدات ذات المستوى الأعلى (مقاطع فلمية مؤلفة من عدة مقاطع) يسميها بتيتيني "سينم" (جزيء سينمائي) "إيكونيم" (جزيء من أيقونة) أو "جُمل سينمائية" (phrases cinématographigues) والتي تشكل الوحدات الحقيقية للتواصل والتعبيرِ في الخطاب السينمائي: إن لها (أي لهذه الوحدات) دلالة خاصة بها وهي تشكل مقاطع من كلام المؤلف.

مقترحات بيير باولو باسوليني (Pier Paolo Pasolini)

إذا كان ج. بتينيتي يحترس بأن لا يماثل أبداً بكل بساطة بين وحدات الخطاب السينمائي ووحدات اللغات الطبيعية (حيث أن كل تحليله يقوم على تفكير قوامه "التماثل": وتتكرر هذه اللفظة بإلحاح في الفصل)، فإن ب. ب. باسوليني من جهته أقل حذراً فنجده في أحد مقالاته عن التجربة الشاذة (L`Esperimce hèretique) بعنوان "اللغة المكتوبة للحقيقة"، يخالف ش. متز ويقول أن السينما "لغة" ذات "ربط مزدوج" تمكن مقارنته بالربط المزدوج في اللغات الطبيعية. وتجري برهنته على مرحلتين:

في *المرحلة الأولى* يبدأ باسوليني بالتأكيد أنه لا يجوز قصر مفهوم اللغة على الخطابات الممهورة بربط مزدوج فيقول:

ينبغي أن نفهم بل وربما أن نثوّر ***مفهومنا عن اللغة "وأن نكون مستعدين حتى للقبول بوجود "فاضح" للغة دون ربط مزدوج"***

[ص ١٧ – نأخذ استشهادا من طبعة ١٩٧٦ عند بايو]

وهكذا، حتى لو لم يكن في السينما ربط مزدوج،فإن هذا لا يحول دون كونها لغة.

وفي المرحلة الثانية يعترض باسوليني على القول بأن السينما لا تمتلك مثل هذا الربط المزدوج وخاصة مستوى مشابه لمستوى ربط الصويتات(Phonèmens).

"ليس صحيحاً أن هذا الربط الثاني غير متوفر في السينما، بل ثمة ربط ثان في السينما أيضاً، وهذه في رأيي أهم نقطة في أسفاري (...). وليس صحيحاً أن الوحدة الصغرى في السينما هي الصورة إذا قصدنا بكلمة صورة هذه "النظرة" التي هي الصعيد: أو، بتعبير آخر، ما نراه بالعيون عبْر العدسية (عدسة الكاميرا – المعرّب). لقد اعتقد الجميع دوماً هذا الاعتقاد، بمن فيهم متز وأنا نفسي. فبالعكس إن الوحدة الصغرى في اللغة السينمائية هي مختلف الأشياء الواقعية التي تؤلف المقطع" (ص ١٧١).

ويرى باسوليني أن الأشياء هي صويتات (phonèmes) اللغة السينمائية، لأن استعمالها إجباري:

"إن الزعم بأننا نعبّر بواسطة السينما دون أن نستعمل أشياء الواقع وأشكاله وأفعاله ودون أن نُدرجها ودون أن ندمجها في لغتنا، قد لا يقل عبثية ولا معقولية عن الزعم بأننا نعبّر ألسنياً دون أن نستعمل حروفاً صامتة وحروفاً صوتية أي الصويتات (phonèmes) (أي "مواد الربط الثاني" [المصدر نفسه])".

"إننا نستطيع أن نسمي كل أشياء أو أشكال أو أعمال الواقع المستمر في داخل الصورة السينمائية باسم سينيم cinèmes قياساً على phonèmes (صويتات) – (ص ١٧٢).

عند ذلك يظهر المقطع (plan) كمماثل gg;gdlhj (monèmes) أو وحدات الربط الأول.

"وكما أن الكلمات أو الكليمات (monèmes) تتألف من صويتات (phonèmes) وكما أن هذا التأليف يشكل الربط المزدوج في اللغة، كذلك تتألف كليمات السينما (monèmes du cinema)، أي المقاطع (les plans) من حُريكات[١] (cinèmes) (المصدر نفسه).

١– اخترنا كلمة "حريكة" كمعنى لكلمة سينيم (Cineme) لأن اسم السينما اشتقّ أصلاً من حركتها – المعرّب.

وعندئذ يسهب باسوليني في شرح مارتيني فيقول أنه "الذي يمثل اللحظة الأخيرة من مآل الألسنية السوسورية على صعيد التعريفات".

"لغة السينما وسيلة للتواصل يجري بواسطتها – وبطريقة متماثلة واحدة في مختلف الجماعات – تحليل التجربة البشرية، في الوحدات التي تكرر المضمون السيميائي والمزوّدة بتعبير سمعي – بصري هي الكليمات (les monèmes) (أو المقاطع plans). أما التعبير السمعي البصري فيترابط بدوره في وحدات متمايزة ومتتالية هي الحُريكات (les Cinèmes) أو أشياء وأشكال وأفعال الواقع، التي تبقى، مكررة في المنظومة الألسنية والتي تكون مكتومة وغير محدودة وواحدة بالنسبة لجميع البشر لأية جنسية انتسبوا" (ص ص ١٧٣ – ١٧٤).

والحقيقة أن باسوليني لا يتوهم أي وهم حول الطابع غير التقليدي الذي يرتديه استعماله لمفهوم الربط المزدوج:

إن التطلع إلى تحديد صفات لغة سينمائية، معتبرة بها حقاً كلغة، يولد من منشأ سوسوري وضمن نطاق سوسوري، ولكنه في الوقت نفسه غريب بالقياس إلى الألسنية السوسورية [ص ١٦٨].

إنه يعلم جيداً، مثلاً، أن الحريكات (les cinèmes) "وهي المعطيات النهائية للغة السينمائية، والمقابلة لصويتات (phonèmes) اللغة، ترتدي طابعاً مختلفاً، في ذاته، عن طوابع الصويتات" [ص ١٧٣] وإنها (أي الحريكات – المعرّب)، خلافاً للصويتات القليلة العدد، غير متناهية أو على الأقل لا تحصى". [ص ١٧٢] وكان يستطيع (أو يجب) أن يضيف بأن الحريكات ليست وحدات بدون معنى مثل الصويتات – ولكن هذه الفوارق قلّما تهمه لأن ما يريد أن يبيّنه هو أن الخطاب السينمائي عبارة عن "لغة الواقع المكتوبة" بل وإن ***لغة الأفلام (أي السينما) هي الحقيقة الواقعية بالذات!*** " [ص ٢٧٧] وبالتالي إن سيميائية الحقيقة هي التي ينبغي المباشرة بدرسها!" [ص ١٩٩]:

إن مختلف الأفلام لا تردنا إلى السينما، بل إلى الحقيقة الواقعة بالذات، وهنا أؤكد من جديد على فَرَضِي الأولي (mon postulat) القائل السينما والحقيقة الواقعة شيء واحد، وأن الفكرة القائلة بأن سيميائية السينما لا يجوز أن تكون إلا فصلاً من السيميائية العامة للحقيقة الواقعية [ص ٢١٣].

"وأكرر أيضاً مرة أخرى أن السيميائية العامة التي تصف الحياة، هي ذاتها تستطيع أيضاً أن تصف السينما"[ص ٢١٨].

ويسخر أومبرتوايكو في مقاله "سيميائية الرسائل البصرية" [مجلة *التواصلات* – com municatons – العدد ١٥ – ١٩٧٠] من فكرة باسوليني هذه عن "سينما تشبه سيميائية الحقيقة"، ومن "يقينه بأن الإشارات الأوليّة في الخطاب السينمائي هي أشياء واقعية مصورة على الشاشة"؛ فيلاحظ (أمبرتوايكو) أن الأمر هنا يتعلق "بسذاجة سيميائية فريدة" "تتناقض مع الأوليّات الأوّلية من مقاصد السيميائية، وهي التي تسعى عند الاقتضاء إلى تحويل الوقائع الطبيعية إلى ظاهرات ثقافية وليس إلى رد الوقائع الثقافية إلى ظاهرات طبيعية" (ص ٤٣) "إن دراسة سيميائية للسينما لا تستطيع أن تعتبر نفسها مجرد نظرية لنقل العفوية الطبيعية" (ص ٤٤).

وفي *كود الكودات* (بايو – ص ص ٢٥٤ – ٢٦٢) يرد باسوليني على هذه الانتقادات بأسلوبه المتواضع والمباشر معاً، البليغ الأثر:

"عزيزي ايكو، الأمور هي بالضبط عكس ما تقول [...] فجميع الصفحات المهزوزة التي كتبتُها في هذا الصدد (كود السينما يساوي كود الحقيقة، في نطاق سيميائية عامة) ترمي إلى تكليف السيميائية "بثقفنه" نهائية للطبيعة" (ص ص ٢٥٦ – ٧)

إن فكرة ب.ب.باسوليني الكبرى هي فعلاً أن "لا وجود [...] في الحقيقة "لأشياء خام"، ولكن جميع الأشياء ذات دلالات كافية في حالتها الطبيعة لكي تصبح إشارات رمزية".

"لنأخذ صورة دواليب قطار تدور ضمن غيوم من البخار [...]. لقد رأينا جميعاً بأم عيوننا هذه القاطرة الفاخرة بدواليبها ومكابسها، إنها تنتسب إلى ذاكرتنا البصرية وإلى أحلامنا؛ فإذا رأيناها في الواقع "فإنها تقول لنا شيئاً ما": أن ظهورها في أرض مقفرة يقول لنا كم هو مؤثر النشاط البشري وكم هي عظيمة قدرات المجتمع الصناعي، وبالتالي قدرات الرأسمالية، على إلحاق قطاعات جديدة من المستخدِمين بها؛ وهي في الوقت نفسه تقول (بالنسبة للبعض منا) أن السائق رجل مستغَل وهو مع ذلك يقوم بعمله بجدارة من أجل مجتمع هو ما هو، حتى ولو كان مستغلّوه يتقمصون هذا المجتمع. إن الشيء الذي هو القاطرة، كرمز سينمائي ممكن، يستطيع أن يقول لنا كل هذا في اتصال مباشر معنا بذاتنا، وبصورة غير مباشرة مع الآخرين بوصفه إرثاً بصرياً مشتركاً مع الآخرين" [ص ١٣٩].

هذه الإشارات يقترح باسوليني تسميتها "إيمسين" (في الإيطالية im-segno أو image signe في الفرنسية وتعريبها صورة – إشارة– وهذا التعبير يبدو أن نظهر لأول مرة في الصفحة ٣٣ من الكتاب) بعكس "لنسين" linsignes (في الإيطالية linguaggio وبالفرنسية langage-signe وتعريبها "خطاب – صورة").

إن درس السينما من هذا المنظور يعني النظر إلى العالم كخزان فسيح من الإشارات التي لا يفعل الفيلم شيئاً سوى تصويرها. ثمة عناصر كثيرة من العالم تعمل فعلاً كما هي في الفيلم وهناك قسم كبير من تفهّم الأفلام يمر عبر الاعتراف بهذه العناصر وعبر تفهّم دلالتها "الثقافية" (دراسة مفصلة لعمليات تتبوأ انتاج هذه الدلالة الثانية نجدها مقترحة في الفصل الخامس تحت عنوان "التسميات والأوصاف" (Denotation, Connotation). وهذا لا يمنعنا من القول أن ا. إيكو يثير مشكلة هامة هي مشكلة أنماط تمثيل أشياء العالم في الفيلم (حول هذه النقطة انظر الفصل الثامن: "في التشابه").

ج- مقترحات أومبرتو إيكو (Umberto ECO) :

إن أفكار إيكو حول عمليات الربط في السينما تدخل ضمن فكرة أوسع حول مفهوم الربط في الخطابات.

وقد ظهرت هذه الأفكار في فرنسا لأول مرة في مقال ضمن العدد ١٥ من مجلة التواصلات - [communications ١٩٧٠]: بعنوان سيميائية الرسائل البصرية" ص ص ١١-٥١، ثم ظهرت مع بعض التوسعات التكميلية، في "البنية الغائبة" (la structure abseute) في مجلة [Mercure de France 1972]. ويعود ا. إيكو في هذا الكتاب مرتين إلى قضية عمليات الربط؛ وبوجه عام في فصل عنوانه "عقيدة الربط المزدوج" (ص ص ٢٠١-٢٠٥) ومن وجهة نظر أكثر نوعية، عن الخطابات البصرية، في الفصل "ربط الكودات البصرية" [ص،ص ٢٠٦-٢١٨]، أما الاستشهادات الواردة في هذا المقطع فإنها مقتطفة من مقال مجلة "التواصلات" (Communications).

وعند نقطة انطلاق التحليل، تأكيد يلتقي بملاحظة ب.ب.باسوليني البدئية: "لا يجوز الاستسلام لسيطرة خرافة اللغة النموذج" [ص-٣٥].

من الخطأ الاعتقاد:

بأن كل عمل تواصلي يتأسس على "لغة" قريبة من كودات الكلام الشفوي.

أن كل لغة يجبُ أن تتضمن ربطين ثابتين، بل إن من الأخصب أن نتقبل : ١- أن كل عمل تواصلي يقوم على كود (قواعد). ٢- وأن ليس لكل كود، بالضرورة، ربطان ثابتان (إنه ليس له ربطان وأنهما ليسا ثابتين") " [كومونيكاسيون العدد ١٥ - ص ٣٣].

ويبين ا. إيكو أن هناك، عدا الكودات ذات الربط المزدوج التي سبق أن تحدثنا عنها (وبصورة أساسية في اللغات الطبيعية)، عن كودات بدون ربط

(مثلاً عصا الأعمى البيضاء : فوجودها يعني: "أنا أعمى" ولكن غيابها ليست له بالضرورة دلالة معاكسة) وعن كودات ليس فيها سوى الربط الأول (مثلاً الترقيم العشري فالأرقام عبارة عن وحدات معنى تترابط فيما بينها لتؤلف الأعداد، ولكنها بحد ذاتها ليست قابلة للتفكيك إلى وحدات بدون معنى – فالعدد ١٢ يمكن تفكيكه إلى عدد واحد أو إلى عددين: عــشرة و٢، أي وحدتين ولكن الرقمين ١ و ٢ بحد ذاتهما لا يقبلان التفكيك)، وهناك أخيراً قواعد ذات ربوط متحركة: ففي الموسيقى الصوتية نجد أن الارتفاع والجرس يمكن لكل منهما، تبعاً للّحظات الموسيقية، أن يعتبر كوحدات ملازمة من الربط الأول أو الثاني.

وفيما يتعلق بالخطاب السينمائي يكتشف ا. إيكو ثلاث مستويات من الربط:

المستوى الأول: صور أيقونية (زاوية، خط منحن، النسبة – بين الصورة – والخلفية، نسبة فاتح – غامق) تترابط بشكل إشارات أيقونية (أنف بشري – عين – طاولة – كرسي).

إن أومبرتو إيكو يستعير مفهوم الصورة من لويس بريتو (Luis Prieto) فيقول أن الصور عبارة عن وحدات من الربط الثاني: فلها أذن قيمة تفاضلية فقط. أما الصويتات فهي "صور"، غير أن ميزة كلمة "صورة" بالقياس إلى كلمة "صويت" (phonème) فهي أنها ليست مرتبطة باللغات الطبيعية ولا بحاملة عانية نوعية (خاصة) هي الصوت. فكلمة "صورة" كلمة مولّدة يمكن استعمالها للدلالة على أية وحدة من الربط الثاني في أي خطاب كان. ومع هذا نسجل أن إيكو يستعمل هذه الكلمة هنا بصورة تختلف قليلاً عن معناها الأصلي إذ أن الوحدات التي يعنيها بهذا الشكل هي وحدات معنى (مستوى المعنيّ) وليس شبيه الصويتات (وحدات العاني). وبالفعل فإن التمييز بين صور وإشارات أيقونية يقابل التمييز

الذي قمنا به في القسم الأول من هذه الدراسة بين صعيدين لإنتاج المعنى في خطاب الصور، هما مستوى المعنى التشكيلي ومستوى المعنى التصويري. فالتعارض بين الصور والإشارات الأيقونية يجب إذن إعادة صياغته من جديد: فليست المسألة مسألة التعارض بين وحدات من العاني ووحدات من المعنيّ (عانية ومعنية): أي الإشارات التشكيلية والإشارات التصويرية.

المستوى الثاني: هذه الإشارات الأيقونية تمتزج في سيمات (أصغر وحدات معنوية) أيقونية *(رجل كبير القامة وأشقر يلبس ملابس فاتحة اللون)* هي نفســها قابلة للمزج في صور جزئية (فوتوغرامات) من فلم *(مثلاً في صف، أستاذ يتكلم مع تلاميذه)*.

إن كلمة "سيم" (أي أصغر وحدة معنوية) ليس لها هنا نفس المعنى الذي نجده لدى ا.ج. غريماس حيث تدل على أصغر وحدات معنوية قابلة للعزل حتى داخل الكلمات. أما عند أ.إيكو فمفهوم "سيم" يدل على وحدات من المعنيّ كبيرة الحجم جداً وتتصل بعدة كلمات.

وهذان المستويان يشكلان "الربط المزدوج" في الخطابات البصرية. إنهما يتدخلان في كل صورة أما في السينما فيحصل شيء إضافي.

المستوى الثالث: عند الانتقال من الصورة الجزئية (الفوتوغرام) إلى الصورة المضخمة (اللقطة القريبة)، يقوم الأشخاص بحركات وهكذا تولّد الأيقونات (كينمورفات) (Kinèmorphes) أو "عناصر حركية" (وحدات عانية) هي نفسها قابلة للتفكيك إلى حريكات[1] (Kinemes) (وحدات إشاراتية حركية غير عانية) أو صور حركية (Kinesiques) .

١- لقد أدخلنا هنا اصطلاحاً جديداً على غرار كليمة (moneme) هو حريكة (Kineme) لأن معنى كلمة cinematographie حرفياً تصوير الحركة - فالحريكة هي جزيء من الحركة الكاملة - (المعرّب).

وهكذا يرى ا. إيكو أن الخطاب السينمائي ليس وحده يستعمل "ربطاً مُزدوجاً" (صور – إشارات – سيمات أيقونية) بل ربما يكون الخطاب الوحيد "الذي يظهر فيه "ربط ثالث" [ص ٤٦] هو بالضبط الربط بين حريكات (Kinemes) وعناصر حركية (Kinèmorphes).

والحريكات (Kinemes) خاصة بالسينما: فالكاميرا تختص فعلاً بخاصة تفكيك الحركات إلى "وحدات منفصلة" هي بحد ذاتها لا تستطيع أن تعني شيئاً. لنتخيل أننا أخذنا فيلماً لشخص وهو يقول كلمة Non (كلا) برأسه (في ذهاب وإياب عامودي): فالكاميرا تفكك هذه الحركة العمودية إلى عدد كبير من المواقف المختلفة (بقدر ما تكون هناك صور جزئية لتمثيل هذه الحركات) وهي مواقف، إذا نظرنا إليها كلاً على حدة، لا تتيح تحديد الحريكات (Kinemorphes) التي تعني "كلا". ولا نستطيع القول انطلاقاً من صورة جزئية فيما إذا كان الشخص ينظر إلى أسفل أو يفكر أو يحني رأسه من التعب أو يقول كلا.

أما العناصر الحركية فتدرسها الكينيزيا (Kinesique) أو علم الخطاب الحركي: وترمي الكينيزيا إلى تكويد الحركات البشرية إلى وحدات من المعنيّات هي العناصر الحركية (=الكينيمورفات) التي يمكن تنظيمها في منظومات. وربما يفترض تأسيس كينيزيا سينمائية تأخذ في الحسبان ما تعانيه الحركات من تعوّجات عندما تندمج في الخطاب السينمائي (من تكويد يحيلها إلى حدّ ما إلى حركات مسرحية – تلاعب بالسرعة، بالمنظور، إلخ) أن الكينيزيا الطبيعية قد تم استنباطها بشكل جدي. وهذا ما لم يتحقق حتى الآن غير أنه تم إحراز تقدمات هامة في السنوات الأخيرة.

ومع كل ما في النماذجيات الكينيزية المتواجدة من نواقص فإنها تتيح الحصول على نتائج غير قليلة في تحليل العمل الحركي في مشهد فيلمي معيّن. وعلى سبيل المثال سوف نستخدم النماذجية التي اقترحها ب.إيكمان و و.ف.فريزن

Catégoreis, Origines and Coding":"the repertoire of Nonverbal Behaviour [Semiotica I, 1969, I]

وذلك بغية دراسة عمل الحركات في المشهد الأخير من فلم "حرّاس المنارة" من إنتاج جان غريميون(Gardiens de phare- de Jean Gremillon)

تحليل كينيزي (حركيّ)
للمشهد الأخير من *حرّاس المنارات*

موقع المقطع:

كان على هنري، بعد قليل من حفلة خطوبته، أن يؤمّن مع أبيه نوبة حرّاس المنارة؛ ولكن الشاب تعرض لعضة من كلب مسعور. و لم يتأخر ظهور اضطرابات على سلوكه؛ مـــن هلوسات ونوبات جنون صاخبة. وأثناء نوبة أشد من نوباته الأخرى، لجأ هنري إلى قمـــة المنارة، حيث تتواجد النوارة ثم منع أباه من الدخول إليها. وفي أثناء ذلك اندلعت العاصـــفة وهـــبط الليل / وهناك سفينة في خطر. وعمّ قلق في القرية وفي بيت الخطيبة، فالمنارة لم تشتغل البتة. وهل يضطر الوالد إلى مجابهة ولده لينقذ السفينة؟ إن المقطع المدروس يتناسب بالضبط مع المجابهة.

ويتيح لنا تفحص أولي أن نستنتج أن الحركات الوظيفية (السير - فتح باب، إلخ..) تخلي المكان بشكل واسع لحركات اضطرابية تكشف عن مشاعر أو تأخذ هي ذاتها تعمل كحركات اضطرابية من خلال الطريقة التي تجري بها؛ وهكذا نرى مشية الوالد المترددة المتأرجحة وهو يصعد الدرج المؤدي إلى النوارة، تعبّر عن المأساة الداخلية التي تفترسه.

وتتوزع الحركات المؤشرة ذاتها إلى ثلاث فئات كبرى: فئة الحركات المعبّرة عن رد فعل سلبي على حافز قوي جداً : هنا يتعلق الأمر بالخوف واليأس ؛ وفئة "alter-directed adaptors" أو حركات الرد على هجوم: حيث كل مشهد من المجابهة الجسدية بين الأب والابن يعبئ مثل هذه الحركات؛ وأخيراً وبصورة أكثر تكراراً، تأتي فئة "self-adaptors" أو "التكيّفات الذاتية" وهي حركات تضع الشخص في علاقة مع ذاته وتعبّر عن جهد تكيّفي أمام اضطراب شديد؛ ولا يمكن للمرء أن يندهش من سيطرة "التكيّفات الذاتية" في جو "*حراس المنارات*" فالمأساة هنا هي مأساة إصابة مزدوجة مسددة إلى سلامة الأنا، يسددها جنون، بالنسبة للإبن، وبالتخلي عن الواحد أو الآخر من مكوّنات ضميره الأخلاقي ومبرر حياته، بالنسبة للأب: الواجب المهني (إنقاذ السفينة) أم الحب الأبوي (إنقاذ ولده). ووفقاً للحالة العامة نجد التكيفات الذاتية ومؤشرات الاضطراب لها مكان أساسي هو الوجه، المكان المفضل للتعبير عن التأثرات والضمير واضطرابات النفس؛ وبالتالي هاتان العينان المضطربتان المذعورتان الحائرتان المتقطبتان وهذه الأفواه المرتجفة، المتقلصة، المكشرة، ومن هنا تنتج كل هذه الحركات التي تربط بين اليد والوجه (***hand to face adaptors***) - يمر بيده على جبهته ويخفي وجهه في يديه ويسد أذنيه بكفّيه، إلخ. كما لو كانت اليد (وهي رمز القدرة على العمل) تحاول أن تعيد توحيد هذه "الأنا" التي فككتها الأحداث؛ ومن هنا أيضاً تأتي كثرة اللقطات القريبة (الصور المضخمة) الضرورية لحسن قراءة هذه الإشارات الكينيزية (الحركية).

إن غياب بعض نماذج العناصر الحركية (kinemorphes) لا يقل عن ذلك دلالة: فبينما نجد العديد من الأفلام الصامتة غارقة بكل معنى الكلمة في إشارات شبه ناطقة متكاثرة (حتى أفضلها مثل المهاجر لشارلي شابلن) فإن غياب "الرموز والشعارات" (emblèmes) (وهي إشارات بديلة عن اللغة المنطوقة) يظهر هنا بشكل ملحوظ تماماً: ففي "حراس المنارات" وكلما اقتضت ضرورة الموقف، نجد النطق يتدخل حقاً بشكل كلام صامت (يمكن تفكيكه من حركات شفاه الممثلين) موضح أو غير موضح بواسطة العناوين الوسيطة. أن فلم حراس المنارات وهو أحد الأفلام الصامتة الأخيرة (فهو يعود إلى عام ١٩٢٩ في حين أن الفلم الناطق تواجد قبل ذلك بعامين) وهو أيضاً في كل حال آخر فلم صامت أنتجه غريميّون، يمثّل بالفعل من خلال الصورة تمثيل الناطق. وتجدر الملاحظة أن فيلم "هوى" من إنتاج درايز والعائد إلى عام ١٩٢٨ – يجعلنا نرى بنفس الطريقة كلاما تلفظه شخصياته.

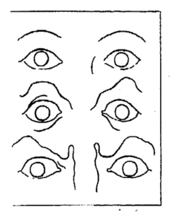
وليس هذا التحليل الموجز سوى مثال موجز ولكنه يبين أهمية العناصر الحركية (Kinemorphes) في عمل مشهد فلمي.

من اجل تحليل مفصّل لهذا المشهد انظر مقالنا "*السيميائية وتحليل الفيلم*" (قراءة كودات) (lecture de codes). *أعمال في الألسنية* (Travaus de linguistique II) C.I.E.R.E.C. – جامعة سان أتين – ١٩٧٢. وحول جان غريميون ننصح بقراءة كتاب جنفييف سلييه الجميل: "*جان غريميون*". "*السينما لكم*" Meridiens Klincksieck، 1989 "Le Cinema est à vous".

وقــد تجلــب دراسات كينــزية أخرى معلومات عن المؤلفين ووجوههم المؤشرة المفضــلة (*طواحين القصب* لشابلن، ووجه "فرنانديل" المغتمّ ثم ينفتح فجأة، إلخ) وحول مدارس التمثيل (هناك طريقة متميزة في التمثيل تعود إلى ســتوديو الممثليــن Actor`s Studio) وحــول القواعــد الحركية في هذا العهد أو ذاك، وحول الحركات النوعية لهذا الــنوع أو ذاك من الأفلام (فإشارات أفلام الوسترن (الوسترن أفلام عن مغامرات الرواد ورعاة البقر في الولايات المتحدة الأمريكية - المعرّب) ليست إشارات الكوميديا الموسيقية) إلخ – إن مســتوى العناصــر الحركية هو بالتأكيد مستوى رئيسي في عملية إنتاج الفيلم للمعاني و(المؤثرات).

علاوة على مقالة ب. إكمان و و.ف فريزن المذكورة سابقاً في العدد العاشــر مــن مجلة "الخطابات" (Langages)، ننصح بقراءة "الممارسات والخطابات الحركية" – ١٩٦٨ و ج.كوسنيه (بالتعاون مع ا. بيرندونر و ج. كولــون وس. أوركشــيوني): *سبل الخطاب: التواصلات الشفوية والتأشــيرية والحيوانــية*. والفصــل الرابع: في "التواصلات والخطابات الحركية" ص ص ٢٥٥-٣٠٣. Dunod, 1982.

العناصر الحركية في حالة الخوف



عـــيون الخـــوف. جوهـــان ج. لافاتر، علم الفراســـة أو فـــن معرفة البشر تبعاً لسمات الوجه وعلاقاتهم بمختلف الحيوانات وميولهم إلخ (١٧٩٣) .



جان غريميون : حرس المنارات تصوير شانتال دوشت

الخلاصة

إن بين المقترحات الثلاثة التي عرضناها أعلاه، شيء مشترك هو بناء منظومة من "عمليات الربط" (articulations) السينمائية، ونجد كل واحد من المؤلفين، يقيّم، بشيء من الحذر فيزيد أو ينقص، توازياً بين وحدات الخطاب السينمائي ووحدات اللغات الطبيعية. غير أنه ينبغي الاعتراف، إجمالاً، بان وحدات الخطاب السينمائي الموضحة هكذا، ليس لها الكثير من المشترك مع وحدات اللغات الطبيعية التي يفترض أن تقابلها. إلاّ أن ثمة شيء أكيد وهو أن "عمليات الربط" (articulations) المقترحة لا تبرهن البتة أن الخطاب السينمائي يستعمل ربطاً مزدوجاً مماثلاً لربط اللغات الطبيعية. وبالتالي فإن هذه التحليلات لا تناقض، إذا لم يكن ذلك عن طريق مجرد تصريحات بالنيّة، برهنة كريستيان متز بأن الخطاب السينمائي لا يمتلك أية وحدة تقابل الصويتات (phonèmes) والكليمات (monèmes) في اللغات الطبيعية. وإذا كان صحيحاً أن كل مسعى علمي (أو ذا هدف علمي) يقوم قبل كل شيء على خلق خطاب، إما بخلق تعابير جديدة حقاً (وهذه هي حال الصويتات والكليمات وجذور الكلمات)، وإما بإعطاء معنى واحد (ثابت) لتعابير لها في التواصل المألوف وفي طبيعتها بالذات دلالة مبهمة نسبياً (وهذا بالضبط ما يحصل مع كلمة ربط ("articulation") فإن هذا الاستعمال لمفهوم الربط المزدوج، لوصف ما يجري في السينما، يبدو كرجوع إلى الوراء بالنسبة إلى ما أحرزته

الألسنية من تقدمات وبالنسبة إلى جهود الألسنيين (وبشكل أخص في هذا المجال أندريه مارتينيه) الذين كان هدفهم إيجاد كلمة تقنية لها دلالة محددة تماماً وتعمل كمفهوم نظري حقيقي.

وفي المقابل، فإننا بعد هذا التوضيح للنقاش وهذا التأكيد بقوة أن لا وجود لربط مزدوج في السينما، نستطيع أن نثبت لـِ ج. بتيتيني و ب.ب. باسوليني و ا. إيكو، وجود عدة طبقات من "عمليات الربط"؛ عند ذلك تكون الكلمة مستعملة في معناها المألوف وتدل على الواقع العام جداً بكونها تنظم مجموعات من الوحدات العاملة في مستوى واحد. فإذا نظرنا إلى تحليلات ج. بتيتيني و ب. ب. باسوليني و ا. إيكو بهذه الطريقة فإنها تشكل إسهاماً إيجابياً تماماً في التفكر حول الخطاب السينمائي: إن ما تبينه هذه التحليلات، فعلاً، هو أن الخطاب السينمائي يستعمل عدداً كبيراً من وحدات مختلفة، ولها جميعها نظام ودور نوعي، بدلاً مما ينقصه من الصويتات والكليمات وجذور الكلمات: وهذه الوحدات المختلفة هي:

- وحدات تقنية ووحدات دالّة (ج. بتيتيني).
- وحدات منبثقة من العالم : "الإمسينات" أي الصور المؤشرة (ب.ب.باسوليني) .
- وحدات ذات معنى تشكيلي (الوجوه) ، وحدات ذات معنى مجازي (الإشارات والسيمات أو الحُريكات) . وكذلك وحدات كينيزية (حركية) (الجزيئات الحركية والعناصر الحركية kinèmes et kinemorphes) (U.Eco).

علماً أنه لا يجوز الاعتقاد بأن اللغات الطبيعية لا تجنّد سوى وحدات الربط المزدوج؛ فثمة كثير من الوحدات الأخرى تتدخل في مختلف مستويات عملها: كالوحدات الدلالية او الإشاراتية (Unites sèmantiques) والوحدات النحوية (Unites syntaxiques) والوحدات اللحنية (Unités mélodiques)، إلخ.. فالواقع هو أن كل خطاب (أي طريقة في التعبير – المعرّب) تقوم على كثرة من "عمليات الربط"، وبالتالي فإن تحليل خطاب ما هو، في قسم كبير منه، محاولة لكشف هذه المستويات من الربط؛ إن هذا التحليل يشكل مرحلة من أصعب المراحل ولكنها من أحسمها في توصيف خطاب ما. وسوف نعود إلى هذه المسألة في كل اتساعها، في منظور كودي (daus une perspective codique) في القسم الثاني من هذا الكتاب.

الفصل الرابع

حول نمطين في إنتاج المعنى

العلاقات الصرفية والعلاقات النحوية

(أو العلاقات الترتيبية (البدلية الغيابية) والعلاقات التعويضية)

يتفق أكثر الألسنيين على الاعتراف بأن طريقة عمل لغة ما تنتظم "حول محورين : محور العلاقات النحوية أو محور العلاقات الترتيبية بين العناصر التي تشكل الرسالة (تكون هذه العلاقة من الشكل (و....و) (et..et)) ومحور العلاقات الصرفية أو محور علاقات الاستعاضة (وشكل هذه العلاقة أو....أو ou...ou) .

ويشكل هذان المحوران الكبيران نمطين لإنتاج المعنى سنعمل الآن على وصفهما ومقارنة عملهما في اللغات الطبيعية وفي السينما.

ا – العلاقات الصرفية

تطلق تسمية العلاقة الصرفية على العلاقة التي تقوم بين عنصر من الرسالة وبين جميع العناصر (الغائبة – المعرّب) التي يمكن أن تحل محلها (كبديل عنها – المعرّب).

أ – العلاقات الصرفية في اللغات الطبيعية :

العلاقة الصرفية علاقة غيابيّة (In absentia): فهي تربط عنصراً من الرسالة بعناصر غائبة غير ظاهرة في هذه الرسالة ولكن هذا العنصر يتخذ معناه بالنسبة إليها.

ففي قولنـــا le chat mange نرى أن le تأخذ معناها بالمقارنة مـــع un, mon, ce إلخ أي بالنسبة إلى جميع العناصر التي يمكن أن تظهر قبل كلمة chat؛ وبالطريقة نفسها تأخذ كلمة "هر" chat معناها بالمقارنة مع كلب، ثعلب، نمر، ذئب، أي بالنسبة لجميع الأسماء التي يمكن أن تكون فاعلاً لفعل "أكل" (manger) ، وهلم جرّا.

إن العناصر التي بينها علاقة بدلية صرفية (paradigmatique) تشكل ما نسميه "paradigme"[1] (أي مجموع الصيغ الصرفية لجذر معيّن) (بمعنى رتبة من التبادلية)؛ ففي مثالنا نرى le تعود إلى رتبة محددات الاسم وكلمة chat إلى رتبة الأسماء، أما العلاقات الصرفية فيمكن أن تتعلق بعناصر ذات أبعاد

١–Paradigme صيغة صرفية مشتقة من جذر الكلمة الأصلية – المعرّب.

مختلفة جداً: صويتات أو كليمات أو جذور كلمات أو تركيبات تعبيرية[1] (Synthagme) أو جمل بكاملها أو مجموعة جمل، أو مقاطع من جمل أو أجزاء من كلمات (فالقافية تعمل على رتبة أجزاء من كلمات: الكلمة الأخيرة أو المقطع الأخير) أو مقاطع من نص أو نصوص بكاملها، أو مجموعة نصوص، إلخ.

وجميع الصيغ المشتقة من جذر معين تكون متعادلة ومتنافسة في آن واحد، متعادلة لأنها تستطيع أن تحتل الوضع نفسه ولها نفس الخصائص التركيبية؛ كما أنها متنافسة لأن كل واحدة منها تنفي الأخرى؛ فنحن لا نستطيع أن نضع في نفس المكان وفي نفس الوقت /الصويت / e/ مع الصويت /m/، صيغة تعريف وصيغة غير معرّفه، اسما و نعتاً؛ ولا بد من الاختيار. ولهذا يمكن أن نسمي المحور الصرفي محور الاختيارات. فلفظ جملة أو كتابة نص هو القيام في كل لحظة بخيارات صرفية: فإما أن نختار أداة تعريف لا اسم إشارة، أو أن نختار هذا الاسم وليس غيره، هذا الزمن أو هذا النمط أو تلك البنية النحوية، إلخ.

ب - العلاقات الصرفية في السينما :

وبينما نجد الصرف والتصريف في اللغات الطبيعية يساعد في تسوية قسم هام من آليات إنتاج المعنى (وبوجه خاص كل ما يتعلق بالعلامات الصرفية للجنس والعدد والشخص المتكلم وبجميع العلاقات الفئوية) فإن اللغة السينمائية تبدو وكأنها لا تجنّد /تستعمل/ العلاقات الصرفية.

---

[1] Synthagme تركيب تعبيري (تركيب فعلي أو اسمي في عبارة – القاموس).

- **خطاب ذو بعد تصريفي ضعيف :**

نجد في السينما أن الإمكانيات المتاحة على محور الخيارات هي، عملياً، غير محدودة العدد. فعدد الصور التي يمكن أن تظهر في مكان صورة أخرى عدد غير محدد بل أنه كما يقول متز "غير محدد للعديد من المرات" ("المحاولات" p 103–Essais I) إذ يكفي أقل تغيير في الكادراج (ضبط الصورة – المعرّب) أو الإضاءة أو اللون وأقل انتقال من عند شخص أو شيء، إلخ حتى نكون أمام صورة أخرى. ونتيجة مثل هذا الانفتاح على محور الاستبدال هي أن العناصر المكوّنة لفلم ما لا تأخذ معناها إلا بصورة ضعيفة ونادرة، بالنسبة إلى العناصر التي كان من الممكن أن تظهر في نفس النقطة من السلسلة. وعندما يقف عنصر معارضاً لعدد لا حدّ له من العناصر الأخرى فإن قيمة التعارض تتميع وتذوب، ويعود هذا في آخر الحساب إلى كونه لم يعد يتعارض مع أي شيء كان؛ وعلى كل حال لا يعود في إمكان المعنى أن يُولد من هذه المتتالية اللامتناهية من التعارضات.

أما في اللغات الطبيعية فحتى جذور الكلمات التي تنتسب إلى رتبة الاستبدال المفتوح (أي اللامحدود) لا تضعنا أمام انفتاح تصريفي مثل هذا، فمن الممكن دوماً أن نقول أن جذر الكلمة الثلاثي موجود أو غير موجود في لغة ما. إن إنتاجاً من نوع "xfrdehjt" لا يمكن أن يشكل في حال من الأحوال جذر كلمة فرنسيا وبالتالي لا يمكن أن يدخل في تصريف في هذه اللغة؛ وحتى الألفاظ الجديدة يجب أن تتكيف مع حد أدنى من قواعد التشكيل الصوتي والكليماتي. وبالعكس فإن كل إنتاج مجازي، أيّا كان، ينتسب من الوهلة الأولى إلى خطاب الصور.

فإذا قمنا في فيلم ما باستبدال أية صورة كانت بأية صورة كانت غيرها، نأخذها لا على التعيين، فإن هذه الاستعراضات ستنتج تركيبات يمكن اعتبارها تعسّفية، أو لا مقبولة (عبثية) أو غير مفيدة أو ذات جمال غريب ساحر؛ ولكن هذه التركيبات سوف تظل مع ذلك في نطاق الخطاب السينمائي؛ أو نقول باختصار ستظل أفلاماً. أما إذا فعلنا الشيء ذاته في لغة طبيعية (إذا استبدلنا أي صوت بأي صوت آخر، أو حرفاً بأي حرف آخر) فإننا سنحصل على عدد من التركيبات لا تعود تعتبر بأنها تنسب إلى هذه اللغة.

إن مثال الانتاجات الحروفية[1] هام من وجهة النظر هذه. فإن بعض القصائد الحروفية (من شعر تريستان تزارا أو إيزيدور إيسو) تتميز بتركيبات تُجمّع أصواتاً غريبة منبثقة من أساليب إنتاجية لا تقل تنوعاً من تنحنحات الحلق، من الزغردات، من الصرير، إلخ. وأمام مثل هذه الأشياء الصوتية، يمكن لسامع أن يجد نفسه أما مسحوراً وإما غضباناً أو متضجراً فقط، غير أن ثمة شيئاً مؤكداً وهو أنه لن يشعر بأنه أمام منتجات تنتسب إلى اللغة الفرنسية ولا إلى أية لغة أخرى على كل حال؛ حتى ولا أمام إنتاجات ألسنية. ذلك أن التعريفات الألسنية الأكثر انفتاحاً لا يمكن أن تتضمن العناصر التي تشكل مثل هذه المنتجات: فلا يكفي إحداث أصوات لكي تنتج نصاً في الفرنسية أو في لغة أخرى! وليس أمامنا عند ذلك إلا حلاّن؛ إما أن نرد هذه المنتجات إلى سجل "التشويشات" بمعنى هذه

١- الحروفية lettrisme: وقد فضلنا النسبة إلى الجمع (الحروف) لأن الحرفية (التي استعملها القاموس) مقياس lettresme معروفة كتفسير حرفي بمعنى متقيد بالحرف أو ضيّق. بينما كلمة lettrisme (حسب القاموس نفسه) نظرية فنّية وأدبية تحصر الشعر والجمال في موسيقى الحروف أو ترتيبها بشكل خاص. (المعرب).

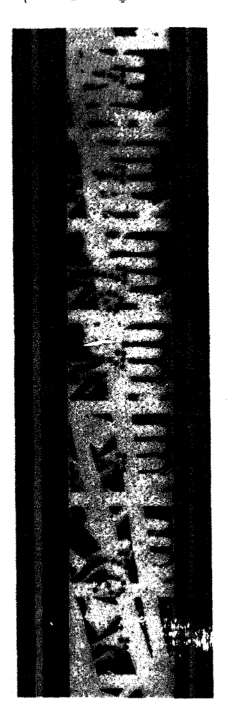
الكلمة في نظرية الإعلام – وهذا ما يفعله "كريستيان ديلاكا مبانيه" في مقاله "الكتابة في جنون": "أن نوع "التشويشات" التي يضعها تزارا أو إيسو مكان الخطاب يمكن أن تكون لها قيمة تعزيمية ولكن ليس لهاسوى قيمة تعبيرية أو تواصلية غايةً في الفقر، إن لم نقل قيمة معدومة." [مجلة في "الشعر" "in poetique" العدد ١٨ ص ١٦١] أو نعتبر هذه المنتجات منسوبة إلى لغة "جديدة"، لغة لم "يُسمع بها من قبل"، لغة غير ألسنية، لها تصريفاتها الصوتية الخاصة (وهذا طبعاً ما يأمله "الحروفيّون")

وبالعكس فإن الإنتاجات السينمائية "الحروفية" المؤلفة بوصل أية قطعة من فيلم، بعض تظهيره أو دون تظهير وبعد إخضاعه لشتى عمليات "النقش والقصقصة" (وهذا ما يسميه إيزيدور إيسو الأفلام "الحلاّلة التجاعيد") تظل مع ذلك "أفلاماً".إنها تنتسب إلى سينما غير مألوفة طبعاً ولكنها شيء من السينما وليست شيئاً من خطاب آخر، ونقول هذا حتى ولو أثار عرضُ مثل هذه المنتجات، أحياناً، آراءً من نوع "هذا ليس سينما" لأن مثل هذه الآراء يجب اعتبارها أحكام قيمة جمالية بمعنى "ليس هذا ما أنتظره من السينما" ولا أحكاماً انتسابية لتستبعد هذه المنتجات من "السينما" بصفتها سينما، وعلى كل حال سيفتح النقاش حول معرفة ما إذا كان الأمر يتعلق بالسينما أم لا؛ ولا نرى بالمقابل أن نقاشاً من هذا النوع يمكن أن يجري مع القصائد "الحروفية" التي لن يستطيع أي شيء أن يردها إلى اللغة الفرنسية أو إلى أية لغة أخرى. وذلك بالضبط لأن في اللغات الطبيعية إلزامات تصريفية قوية بينما هذه الإلزامات لا تتواجد، أو قلّما تتواجد في السينما: فإذا كانت جميع الاستبدالات ممكنة فإن أية متتالية من الصور تستطيع أن تشكل فيلماً.

انظر موريس لومتز "لقد بدأ الفيلم"، مشهد سينمائي، مقدمة بقلم جان إيزيدور إيسو – موسوعة السينما Encyclopedie du Cinema J.Grassin - 1952 .

فهل يعني هذا أن الأفلام لا تستعمل علاقات تصريفية ؟

Lettrisme



LARMES DE JEUNE FILLE
— POÈME CLOS —

M dngoun, m diahl Θ[1]hna iou
hsn foun inhlianhl M[2]pna iou
vgaln set i ouf ! sai iaf
fln plt i clouf ! nglai vaf
Λ[3]o là ihi cnn vii
snoubidi i pnn mii
A[4]gohà ihihi gnn gi
klnbidi Δ[5]bliglihli
H[6]mami chou a sprl
scami Bgou cla ctrl
guel el inhl ni K[7]grin
Khlogbidi E[8]vi binciʒcrin
cncn ff vsch gln *ié*
gué rgn ss ouch clen *dé*
chalg gna pca hi
Θ[9]snca grd kr di

Isidore Isou
Poèmes graves, N.R.F., 1947

1. Θ, ι = soupir.
2. M, m = gémissement.
3. Λ, λ = gargarisme.
4. A, a = aspiration.
5. Δ, λ = râle.
6. H, n = ahannement.
7. K, x = ronflement.
8. E, ε = grognement.
9. Θ, ι = soupir.

Maurice Lemaître :
Le film est déjà commencé

- **في العلاقات التصريفية غير الفلمية في الفلم :**

في كل فيلم إلزامات خارجة عن الخطاب السينمائي تتدخل لتحدّ من إمكانيات الاستعاضات. وهكذا تتكوّن تصريفات منتجة للمعنى.

لنفترض متتالية من مقطعين يتكون المقطع الأول من صورة صياد يقوم برفع سلاحه إلى كتفه وإطلاق النار في الهواء. ونقول مسبقاً أن المقطع الثاني يمكن أن يكون مشكلاً من أية صورة، ولا نرى في هذه الأوضاع كيف يمكن القول أن هذا المقطع يأخذ معنى بالنسبة إلى المقاطع التي كان من الممكن أن تدخل مكانه؛ غير أننا إذا وضعنا أنفسنا في فيلم وثائقي أو في مقطع من فيلم تخيُّلي يتحدث عن طلقة صيد (مثل نزهة الصيد المشهورة في نظام اللعبة لجان رينوار) أي في فيلم سرديّ وواقعي يلعب فيه الصيد دوراً كبيراً، فهناك احتمال كبير أن يعطينا هذا المقطع منظر نتيجة طلقة البندقية. وفي هذه الحالة، يأخذ المقطع الثاني معناه داخل المتتالية النموذجية المؤلفة من مجموع العناصر التي يمكن أن يصيبها صياد يطلق في الهواء (سمّن، بط بري، حمام بري، إلخ..). إن وجود مثل هذا النموذج يظهر بشكل واضح عندما يكون هناك تفاوت بالنسبة لما تحمله هذه المتتالية النموذجية "عادة": مثلاً إذا كان المقطع الثاني يمثل أرنباً أو بقرة أو سفينة تسقط من السماء؛ ففي فيلم واقعي سيحكم المرء طبعاً على مثل هذا المقطع بأنه غير مقبول: فالسفينة أو البقرة أو الأرنب أشياء ليست من نمط العناصر التي يمكن أن يصيبها صياد يطلق ناره في الهواء؛ أما في فيلم هزلي (تهريجي) أو في هذا العالم التخيلي أو ذاك من رسوم متحركة، فإن هذا المقطع سيكون مقبولاً تماماً بل ويمكن أن يشكل إثارة هزلية ممتازة. كما أنه ينبغي أن نرى جيداً أن التأثير

الناتج سيتأتى دائماً من التفاوت الملحوظ بالقياس إلى المتتالية النموذجية "المألوفة"؛ إن العلاقات الغيابية مع المقاطع التي "كان يجب"، في ظروف التواصل "الطبيعية" (المألوفة)، أن تظهر مكان العلاقات التي عرضت علينا والتي هي مصدر التأثيرات النلتجة. وبالتالي فإن إنتاج المعنى تؤمّنه هنا، ولو جزئياً على الأقل، علاقات نموذجية منبثقة من خبرتنا عن العالم كما يؤمنه عقد القراءة المناسب للفيلم المقصود (فلم واقعي أم فلم مضحك أم فلم هزلي أم رسوم متحركة، إلخ..).

ولنفترض الآن مقطعاً يبيّن رجلاً على رأسه قبعة. ولنقل سلفاً أنه ليس في الخطاب السينمائي ما يمنعنا عن استبدال هذه القبعة بسمكة أو بيت أو شجرة أو أي شيء آخر أكثر غرابة؛ قد يكون إخراج مثل هذه المقاطع صعباً؛ فهي ستتطلب اللجوء إلى خدع سينمائية أو إلى سينما التحريك (أي تحريك لرسوم – المعرّب) ولكن النتيجة ستكون دائماً، بالنسبة للمشاهد، مقطعاً سينمائياً (قد نجد أمثلة عن هذه الاستبدالات في بعض أفلام الرسوم المتحركة للسينمائي نكس آفيري)؛ غير أن المُشاهد لن يُجري بصورة عفوية مثل هذه الاستبدالات؛ وفي المقابل، ثمة في عالمنا اليومي، نموذج لما يمكن أن يظهر على رأس شخص ما هو نموذج أغطية الرأس وهذا النموذج هو الذي يعطي القبعة معناها: فاختيار نوع من غطاء الرأس يتيح لنا، بالمقارنة مع سائر أنواع أغطية الرأس التي يلبسها صاحبها، أن نعيّن بلاده (القبعة المستديرة (بشكل البطيخ الأصفر) الإنكليزية مقابل "البيريه" الفرنسية أو الطربوش العربي) والطبقة الاجتماعية (القبعة المستديرة (البطيخية) مقابل كاسكيت العامل) ومهنته (خوذة الإطفائي مقابل قبعة الطباخ) إلخ.. ولم تحرم السينما نفسها من استعمال "خطاب القبعات" هذا.

ولنتخيل الآن مقطعاً فيه شخص يحمل على رأسه جرة أو سلّة فيها بطّات. في هذه المرة يُستدعى (إلى الذهن) نموذج جديد يتناول الأشياء التي يمكن حملها على الرأس. هذا النموذج هو ولا شك أوسع من نموذج أغطية الرأس (وهكذا لن يكون مستغرباً أن نرى في فيلم عن شوارع القاهرة أشخاصاً يحملون على رؤوسهم صرراً ضخمة من الملابس، أو قنينة غاز أو طاولات ضخمة) ولكن هذا النموذج نفسه له حدود أو على الأقل في نطاق تواصل يريد أن يبقى واقعياً: بحيث نستبعد منه أشياء كالسيارة والبيت والقاطرة. فإذا ظهرت صدفة مثل هذه الأشياء على رأس شخص ما، فإن المشاهد سيفهم فوراً أنه يجب أن يتخلى عن الرجوع إلى العالم اليومي وأن ينتقل إلى مرجع فيه إمكانيات أوسع لاستبدال النماذج: كعالم الأحلام مثلاً. ونستطيع أيضاً أن نتخيّل فلماً يعمل حول نمط التواصل الرمزي الذي يمكن فيه أن يشكل حمل مثل هذه الأشياء على الرأس نموذجاً عانياً حقيقياً: مثلاً فيلم تحريكي من المتفق فيه تعيين مهنة شخص ما بوضع شيء على رأسه له علاقة بعمله: سفينة بالنسبة للصائد البحري أو بيت بالنسبة للبنّاء أو قاطرة بالنسبة لسائق القطار، إلخ..

هناك ثلاث استنتاجات يمكن الخروج بها من هذه التحليلات الموجزة:

أن مصدر النماذج المذكورة ليس في الخطاب السينمائي بل في العالم الذي يتخذه الفلم مرجعاً له؛ والعالم اليومي هو عالم المرجعية المفضّل. أما العوالم الأخرى (كعالم الأحلام، والعوالم الخيالية) فإنها موضع تصور بالقياس مع هذا العالم.

إن الحكم الذي يصدره المشاهد على الجمع الترتيـــبي المقترح يتوقف على عقد التّواصل (contrat de coummunication) الذي يتسجل فيه مقطع الفلم المعني؛ فالشيء الذي سيعتبر غير مقبول في التواصل الواقعي، سوف يعتبر

متكيّفاً في التواصل ا لرمزي ومصدر مؤثّرات في التهريجي والهزلي، إلخ.. وهذا يعني أن درس عمل التصريفات الفلمية لا يمكن أن يجري إلا بالخروج من مقاربة صارم (فالتحليل الداخلي لا يسمح بتعيين المحاور التركيبية للمراتب النموذجية) بغية الأخذ في الحسبان لمستلزمات القراءة والعقود المتعلقة بالنوع.

وحتى لو لم يتعلق الأمر بنماذج من الخطاب السينمائي، فإن هذه النماذج تبقى مع ذلك ضرورية لحسن تفهم الرسالة الفلمية؛ وهذا يفترض أن تتوفر دائماً للمشاهد إمكانية معرفة أي عالم يجب الرجوع إليه (وإذا لم يعين هذا العالم فإن عالمنا اليومي هو الذي سيكون المرجع) وفي أي نوع من التواصل يتموضع الفلم.

حول النماذج ذات الحقل التطبيقي المحدود

بينما تشكل النماذج الألسنية جزءاً لا يتجزأ من عمل اللغة وتشكل بالتالي بنىً لا يجوز لمن يستعملون هذه اللغة أن يحيدوا عنها. (فنموذج الموجبات يتم تجنيده حتماً حالما نستعمل الفرنسية؛ إنه لا يتغير من نص أو من وضع تواصلي إلى آخر) فإن النماذج التي تتدخل في السينما لا تنتسب إلى اللغة ا لسينمائية بالمعنى الحصري بل إلى استعمال هذه اللغة استعمالاً خاصاً. ولنكتف ببعض الأمثلة.

ثمة نماذج ينتجها النظام النصّي النوعي لفيلم معيّن.

وهكذا نجد فلم "الذئاب" (Wolfen) لميكائيل وادليغ (١٩٨١) مبنياً بكامله على التعارض النماذجي بين مقاطع واقعية، موضوعية، ومقاطع تصوّر لنا العالم من خلال نظرة الذئاب: كضبط الصور على مستوى أديم الأرض، رؤية كبيرة

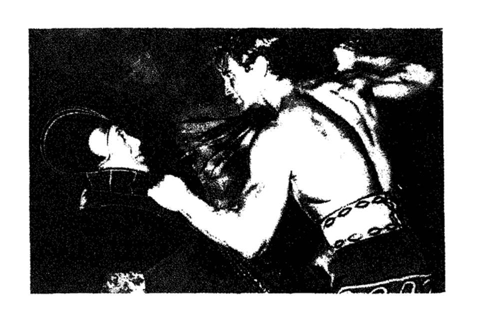
الزاوية، صور مشوّهة مع انتقاء ملوّن ذي خصوصية خاصة يصفي على الصورة سياقاً أقرب إلى "الفيديو" منه إلى السينما، تنقيل الكاميرا، بتحريكها إلى الأمام بما يقلّد حركات الحيوانات؛ كتقديمات سريعة، والتوقف الفجائي، وحركات صغيرة للرفع كما لو كان المقصود هو النظر من فوق مرتفع من الأرض، والخدع وتوجيه (canalisation) (يجب أن نحيّي هنا بكل التقدير ذاك العمل الرائع الذي قام به مدير التصوير جيري فيشر والبحث المدهــش الذي قام به روبير بلالاك حول المؤثرات البصرية: والحقيقة أن ر. بلالاك سبق له أن بيّن ما كان يتقنه في فلم "حروب النجوم" "star wars"؛ ولكن النماذجية لا تكتفي بالتلاعب على الصورة: فتغيير الرؤية يرافقه تغيير في تنظيم الصوت؛ فيقوم قرع الصنج بإدخال أغوال قاتلة في ساحة الرؤية؛ عند ذلك يجري تعديل الضجيج العام بحيث يعبّر عن الالتقاط السمعي لدى الحيوانات: كالترجيع القوي للأصداء، وشريط عابر انتقائي يعطي أفضلية للأصوات الحادة، إلخ.

من أجل تحليل رائع لهذه المعالجة في "الذئاب" (wolfen)، وبوجه أعمّ، من أجل رأي حول هذا النوع من الصور الذاتية، انظر مقال مارك فيرنيه "المادون أو نظرة الكاميرا" في مجلة " اللامنظور في السينما ، صور الغياب " .De L`invisible au Cinema) Figures de l`abseuee)، "دفاتر السينما" (cahiers du cinema) — Editions de l`Etoile, 1988 pp 29-58 (وتجد تحليل "الذئاب" (wolfen) في الصفحات ٤٧-٤٩).

وهناك نماذج أخرى تعمل في داخل نوع معيّن: فهكذا هو الحال مثلاً بالنسبة للتجابه بين الهنود ورعاة البقر فيما يتعلق بالأفلام الوسترن (Western)، بين رجال الشرطة (أو التحري) ورجال العصابات فيما يتعلق بالأفلام البوليسية. هذه المزدوجات من المجابهات تدخل بدورها في نموذجيات لتؤسس الأنواع نفسها: هنود / ضد / رعاة البقر = أي نوع الوسترن، والشرطيون ضد رجال العصابات = أي النوع البوليسي. ويلعب بعض

الأفلام على هذه النماذج النوعية لإيجاد إنتاجات هجينة أو شاذة. ولا شك أن هذه التركيبات تكثر وبشكل نموذجي في "السينما الرخيصة": حيث اختلاط الملاحف النسائية (وهي زي من زمن الإغريق – المعرّب) بالخيال العلمي (فيلم "عملاق متروبوليس" ("le geant de Metropolis"-U.scarelli) والوسترن بالرعب مثل "وجلبت الريح العنف" ("Eclevent apporta la violence" V.dawsdn) و"الوسترن" بالبوليسي "انتقام الله" (La vengeauce de Dieu-V.Thomas) والبوليسي بالملاحف النسائية "شمشون وكنز الإنكا" (Samson et le tresor des Incas- P.Pierotti) إلخ. وليس لنا أن نستغرب ذلك فلكي تعمل العلاقة النماذجية التي تنتج التأثير المهجّن بكامل عملها لا ينبغي فقط أن يكون للأنواع المعنية وضعٌ مضمونٌ جيداً في مخيّلة المشاهدين – فالأنواع الشعبية من السينما الرخيصة تستجيب لهذا الشرط – بل ينبغي أيضاً للأفلام التي تقوم بهذا التهجين، أن لا تتورط في الدقة الزائدة بل أن تراهن حتى النهاية على النماذج المقولبة من الأنواع المستحضرة؛ إن أفلام السينما الرخيصة cinemabis التي لا تطمح ولو قليلاً إلى طموح فني والتي نادراً ما تدخل في عملية إبداعية تترك أثراً للمؤلف، تنجح أكثر من أي فلم آخر في هذه اللعبة المفــرطة في التكــوّد (hyper-codé).

نحن نأخذ هذه الأمثلة من لوران آكنين، وهو أفضل اختصاصيي السينما الرخيصة في فرنسا. إن ل. آ كنيز، يعرف السينما الرخيصة بكونها "مجموع الأفلام المنتسبة إلى أنواع شعبية، ذات اتجاه تجاري صرف يتم إنتاجها بتكاليف قليلة وينظر إليها نقاد ومؤرخو السينما بازدراء" (مذكرات غير منشورة).



السينما الرخيصة – تلاعب بالنماذج النوعية
jeux sur les paradigmes de genre le geant de Metropolis : U. S carpeli

وثمة أفلام أخرى تلعب بشكل ألطف على نماذج إنشائية أسلوبية تربط بين مختلف أنماط المعالجة مثل: رسائل غرامية من الصومال، لفريديريك ميتران (Lettres d`amour de Somalie)، فتخلط بهذه الطريقة صوراً ذات طابع وثائقي (ريبورتاج عن الحبشة الحالية) وصوراً ذات طبيعة تخيلية (كل أخبار السير الذاتية الغرامية)، لا تمر معالجة بعضها دون التذكير ببعض أفلام مرغريت دوراس إلخ.

وهناك نماذج أخرى تتعلق بمجموعات ثانوية من الأفلام التي لا تشكل أنواعاً معيّنة. ونستطيع التذكير هنا بالمثال الذي يُذكر كثيراً، مثال التناقض بين شخصية يلبس لباساً فاتح اللون (البطل، الطيّب) وشخصية تلبس لباساً داكن اللون (عدو البطل – الخبيث) الذي يقع مجال تطبيقه عند تقاطع النوع الوسترن والنوع البوليسي والنوع العلمي الخيالي، غير أنه لا يعنى إلا ببعض

أفلام الوسترن وبعض الأفلام البوليسية وبعض أفلام الخيال العلمي. وهذا النموذج لا يعمل على تكرار هذه البنية التناقضية من خلال سلسلة من الأفلام (= حول قوة العادة) وحسب، بل ينجم عن استيراد منظومة نماذجية خارجة عن الأفلام: ففي جوّنا الثقافي، يعتبر الأبيض عموماً بأنه ذو قيمة إيجابية (طهارة، بتولية) بينما تنسب قيمة سلبية إلى الأسود (الحداد، الموت). ومن حيث الدلالة نعود لنجد بشكل بليغ هذه النموذجية مع عكسٍ للترابط بين الألوان والقيم في بعض افلام الوسترن الإيطالية (حيث راعي البقر "الأبيض" هو الشرير)، فواقع إمكانية التفكير في اللعب على هذا العكس لإحداث تأثير مفاجئ أو تأثير المحاكاة الساخرة، يدل على دمج النموذجية في أهليّة المشاهدين. غير أن هناك أيضاً عدداً كبيراً من أفلام الوسترن والأفلام البوليسية وأفلام الخيال العلمي، التي لا تعتمد هذه النموذجية التي تلبس الأبطال واعداء الأبطال ألواناً مختلفة.

وأخيراً هناك نموذجيات تميز أعمال مؤلف معين: كطريقة ما في إظهار التناقض وتغيير معنى العناصر الطبيعية (الأرض – السماء – الماء) عند جان رينوار، والعمل على مستويات من الواقع و / أو لحظات زمنية مختلفة عند آلن ريسني، إلخ.

حول نماذجيات الخطاب السينمائي ؟

إن عناصر الخطاب السينمائي، التي يبدو على عملها أنه يقترب أكثر الاقتراب من النماذجيات الألسنية، هي عناصر سلسلة حركات التفليم وسلسلة الإشارات البصرية. حيث نعود هنا لنجد، دون مفاجأة، عناصر الخطاب السينمائي التي لها وضع أشباه الكليمات (pseudo-morphèmes) وتشكل رتبة من

الاستبدال المغلق؛ فالكليمات هي الوحدات الألسنية التي هي أفضل ما يصلح لإنتاج المعنى عن طريق العلاقات النماذجية؛ ففي السلسلتين المذكورتين نجد عدد الإشارت المعنية محدوداً بشكل كاف لكي تشكل رتبة من الاستبدال يمكن فيها للمتناقضات أن تكون منتجة للمعنى.

إن سلسلة الإشارات البصرية تشكل مرتبة من الاستبدال (أو الاستعواض) يعطي فيه المزج المتسلسل معنى بعكس المزج إلى الأسود والقطع الصريح ومختلف أنواع الجُنيحات (Volets). ومع هذا لا يسعنا إلا في السينما الكلاسيكية أن نقول أن هذه المجازات الضوئية (figures optiques) تشكل نماذجية حقيقية: كنماذجية علامات الترقيم[1] (Ponctuation) . أما في السينما التجريبية، ولا سيما في السينما التجريدية، فإن مثل هذه النماذجية ليس لها معنى؛ فوجود هذه النماذجية يرتبط إذن برتبة من الأفلام، رتبة هي ولا شك أوسع من نوع، ولكنها رغم كل شيء رتبة فقط وليست السينما بمجموعها. وكذلك أيضاً لا يجوز الوقوع في فخ القول بالتماثل بين نماذجية "إشارات الترقيم الفلمية" وبين نماذجية إشارات الترقيم الألسنية (إذ نجد مثل هذا القول التماثلي في بعض كتب قواعد السينما) فهي (أي نموذجية إشارات الترقيم الفلمية – المعرّب) لا تدخل على المستوى ذاته؛ فبينما إشارات الترقيم في اللغات الطبيعية تعمل أساساً على مستوى الجملة، نجد إشارات الترقيم الفلمية تتدخل على مستوى المقاطع الكبيرة لتفصل (أو لتربط) أقساماً كبيرة من النص الفلمي وبالأخص لتقيم ترابطات السرد.

حول هذه المسألة، انظر ش. متز الترقيمات والحدود في فلم دييجيز (Diegese) في "محاولات بشأن الدلالة في السينما" المجلد الثاني – كلنلسيك ١٩٧٢– ص ص ١١١–١٣٧.

١– علامات الترقيم هي الفواصل والنقط والأهلة، التي تقسم الجملة الواحدة (المعرّب).

والواقع هو أن حركات الكاميرا تشكل، دون شك، البنية النماذجية الوحيدة المستقرة قليلاً في الخطاب السينمائي. فحتى إذا كان نظام التعارض (أو التناقض) (كما رأينا في الفصل الثالث) يقوم بين التأثيرات أكثر منه بين الصور (الوجوه)، فإنه يبدو أنه يعمل في مجموع الإنتاجات الفلمية دون تمييز بين مجموعات ثانوية.

وفيما عدا هذا الاستثناء، فإن النماذجيات التي تتدخل في الأفلام هي ذات طبيعة مختلفة إلى حد كافٍ عن التي نلتقيها في اللغات الطبيعية؛ إنها نموذجيات سياقية (contesetuels) (ترتبط بمفهوم ما عن العالم) أو أساليبية (Stylstiques) أو تواصلية (communicationels) (ترتبط بمعالجة ما، أوبنوع ما أو بمحور للتواصل) وليست نماذجيات خطابية حقيقية. ولنسجل هنا أن مثل هذه النماذجيات ليست غائبة عن النصوص في اللغات الطبيعية، ولكنها تتدخل من فوق النماذجيات اللغوانية بل وتفترض مسبقاً طريقة عملها.

II – العلاقات التركيبية – التعبيرية (Les Realtions Syntagmatiques)

تعريف: نطلق تسمية علاقة "نحوية" أو علاقة "تركيبية – تعبيرية" على كل علاقة تقوم بين عناصر متواجدة بصورة قريبة ضمن رسالة واحدة؛ فالعلاقات التركيبية التعبيرية تُعرّف كعلاقات ضمن حضور مشترك (In Praesentia) أو علاقات متقاربة (متحاضرة معاً).

أ – العلاقات النحوية أو التركيبية – التعبيرية في الألسنية

من تقاليد الألسنية أنك عندما تتحدث عن علاقات تركيبية – تعبيرية إنما تعني العلاقات التي تقوم بين عناصر اللغة كما تظهر في مجرى السلسلة

المنطوقة: فالعلاقات التي تتواجد بين الحرفين l و e في لفظة le وبين le و chat في "le chat" مثلها مثل العلاقات التي تقوم بين le chat و mange ثم بين le chat mange وبين la souris في جملة le chat mange lasouris ، تشكل علاقات من النوع النحوي أو التركيبي – التعبيري.

غير أن العلاقات التركيبية – التعبيرية لا تقتصر على هذه العلاقات التتالية[1] (de succession). وحتى إذا كانت هذه العلاقات التتاليّة هي الغالبة في اللغات الطبيعية (فالكلام هو، ككل شيء، ظاهرة تجري على المحور الزمني) فإن العلاقات التركيبية – التعبيرية تعمل معاً أيضاً في الزمان (أي متزامنة – المعرب simultaneite): أي علاقات بين سمات متمايزة داخل صويت واحد، علاقات بين بُنى نَحْوِيّة وبين إدائية (ذات نبرات – المعرّب) داخل جملة واحدة، إلخ، وفي المكان وأوضح الأمثلة هنا نجدها في (Calligrammes) الكاليغرامات[2] أو القصائد التي تلعب على الترتيب المكاني للعناصر (le coup de dé Mallarme – مثل رمية الزهر). غير أن كل عمل على الطباعة التنضيدية[3] وعلى ترتيب الصفحات (علماً بأن أقل جريدة يومية تقوم بمثل هذا العمل) يستند إلى هذا النوع من العلاقات التركيبية – التعبيرية؛ طبعاً إن الحروف في هذه البُنى، كثيراً ما تدخل في علاقات تركيبية – تعبيرية مكانيّة

١- التتاليّة: نسبة إلى التتالي – أي تقوم على أساس التتالي – المعرّب.

٢- الكاليغرام: نص (شعري في أكثر الأحيان)، يتم ترتيب كلماته بحيث تمثل الأشياء التي تشكل موضوع المقطع أو القصيدة. – عن القاموس الفرنسي – فرنسي- (المعرّب).

٣- الطباعة التنضيدية: طريقة أصبحت قديمة في الطباعة، تعتمد على صف الحروف وتنضيدها من أجل الطباعة – (المعرّب).

كعلاقات بين "وحدات – صور" (unites-images) أكثر منها بين وحدات الخطاب الشفوي، ولكن العلاقات المقامة بهذه الطريقة لها عواقب حقيقية على العلاقات الألسنية، سواء على المستوى الصوتي (إقامة ترابط بين الأصوات، علماً بأن القافية تعمل وفقاً لهذا المبدأ) أم على المستوى النحوي أو الدلالي (إقامة ترابط متبادل بين كلمات أو مجموعات كلمات، كانت، لولا ذلك، ستبقى مستقلة).

ونحتفظ من هذا التحليل بالنقطتين التاليتين:

١- التحاضر (أو الحضور القريب معاً) ، بين عناصر خطاب واحد ، هو وحده الذي يحدد العلاقة النحوية أو التركيبية – التعبيرية (علاقة الحضور المشترك المتقارب relation in prasentia).

٢- هذه العلاقة يمكن أن تظهر بثلاثة أشكال:

- بشكل علاقات تتالية (relations de succesion)
- بشكل علاقات تزامنية (relation de simultaneité)
- بشكل علاقات مكانية (relation spatiales)

ب- العلاقات التركيبية التعبيرية في السينما ك

إذا كانت العلاقات التركيبية التعبيرية التي تستعملها الأفلام علاقات لا ترتبط أساساً مع الخطاب السينمائي بصورة مباشرة، فإن الخطاب السينمائي يتميز، بعكس ذلك، بتكاثر خارق للعلاقات التركيبية التعبيرية.

١- العلاقات التركيبية – التعبيرية التتاليّة :

تظهر العلاقات التركيبية – التعبيرية التتالية في السينما على مستويات عديدة، فخلافاً للغات الطبيعية التي هي لغات متجانسة مادياً (فحاملها شفوي

أو كتابي) نجد الخطاب السينمائي يربط في كل لحظة بين عدة مواد للتعبير: كالصور والإشارات المكتوبة والكلام والضجيج والموسيقى؛ وجميع هذه المواد قادرة على تجنيد علاقات تركيبية – تعبيرية تتاليّة: كالعلاقات بين المقاطع، والعلاقات بين نصوص مكتوبة (في مقدمة الفيلم مثلاً) والعلاقات بين جمل من حوار أو من تعليق، والعلاقات بين التشويشات، والعلاقات بين لحظات موسيقية.

ولكن الأمور والأشياء تظل في الحقيقة أكثر تعقيداً بكثير. فهذه العلاقات التتالية يمكنها بالفعل أن تقوم بصورة "احتيالية" (obliquement) بين عناصر تنتسب إلى مواد تعبيرية مختلفة:

- بين صورة وضجيج (المقطع –١–: صورة مدفع وهو يقذف المقطع –٢– على لقطعة وجه قريبة (مضخمة) وضجة انفجار القذيفة التي قذفت لتوها)؛
- بين صورة ونص مكتوب (المقطع –١– شخص وهو يتكلم؛ المقطع –٢– عنوان وسيط يتيح قراءة كلمات الشخص)؛
- بين صورة وموسيقى (مقطع –١– لقطة قريبة (مضخمة) لقائد أوركسترا وهو يرفع مخصرته؛ مقطع –٢– صورة للبحر، ونسمع نوتات البحر الأولى من تأليف (ديبوسي تعزفها الأوركسترا)؛

– بين ضجيج وموسقى: صوت صرير باب يكون نقطة انطلاق لبنية موسيقية (وقد أكثر م. فانو البنى التي من هذا النوع في الأشرطة الصوتية التي عملها لأفلام آلن روب – غرييه) إلخ.

وفي داخل مادة تعبيرية واحدة، تعمل هذه العلاقات على عدة مستويات. وهكذا نستطيع أن نكتشف من أجل الصورة فقط أربعة مستويات من علاقات التتالي.

علاقات التتالي من المستوى التشكيلي

إنها العلاقات التي تقوم في مجرى الفيلم بين الألوان والقيم، والأشكال والبرغلة (grain) وتفضل الأفلام التجريدية العمل على هذه العلاقات التركيبية – التعبيرية من المستوى التشكيلي ولكنها تلعب دوراً لا يقل عن هذا أهميةً في السينما المجازية (أو الرمزية) (Cinéma figurative) كالانتقال من إضاءة متضادة إلى إضاءة ناعمة، من صورة ذات برغلة دقيقة (grain fin) إلى صورة ضخمة البرغلة، من غالبة برتقالية إلى غالبة خضراء، من تركيبة دائرية إلى تركيبة مثلثة الشكل، إلخ..

العلاقات بين الصور الجزئية (les photogrammes)

مع أن المرء لا يعي ذلك عموماً، إذ أن الكاميرا على ما يبدو هي التي تقوم بالعمل لوحدها، ولكن تطبيق القواعد التركيبية التعبيرية الصارمة هو وحده الذي ينتج لقطة مجازية (رمزية)؛ فلكي تنتج متتالية من الصور الجزئية لقطةً مجازية، ينبغي أن تكون الصور الجزئية التي تؤلف هذه المتتالية صوراً مجازية (وهذا ما لا يتعلق بضغط تركيبي – تعبيري بل بترميز codage خاص) وأن لا تكون مختلفة اختلافاً جذرياً بعضها عن بعض. وهذا ما يشكل هنا ضرورة تركيبية – تعبيرية تتاليّة، أما إذا كانت هناك صور جزئية متلاصقة من أطرافها فقط (مأخوذة صورة فصورة مع تغيير الموضوع في

كل صورة) فإنها تنتج فيلماً تجريدياً ينتسب إلى فئة "سينما الوميض" (أو سينما التغميز).

العلاقات بين اللقطات (les relations entre les plans)

ولكي يؤلف تتابع اللقطات متتاليةً ما، يجب أن نعبّئ قواعد تنسيقية لهذه اللقطات (بشأن هذه النقطة انظر الفصل التاسع)؛ علماً بأن بعض الأفلام تتخذ شكل تتالي لفظات غير منسقة في تتالية: إنها أفلام بدائية اكتفت بالمجاورة بين سلسلة من المشاهد الصغيرة (حيث كل مشهد صغير معالج في لقطة واحدة)؛ أو أفلام حديثة بقصد البحث منسقة على نفس المبدأ: فكل سينما المخرج النيرلندي إريك دي كويبر (كاستاديفا نوغثي بويز Casta Diva, Naughty Boys) هي "سينما اللقطة" مدروسة بكل الوعي.

العلاقة بين المتتاليات (les relation entre les sèquences)

ولكي تؤلف سلسلة من المتتاليات سرداً، ينبغي أن تنحني لقواعد بناء السرد بناء تركيبياً – تعبيرياً، فالكلام والقصيدة والوصف إلخ تشكل أنماطاً أخرى من التنسيق التركيبي التعبيري لها قواعدها أيضاً. وليس المطلوب هنا وصف هذه القواعد لأن كل علم السرد و "علم القواعد" الاستطرادي اللذين يمكن أن يتطلبا استحضارهما بالتالي؛ بل نحن نسجل فقط ضرورتهما (إن بعض نقاط القواعد الاستطرادية سوف تعالج في الفترة الثالثة من الفصل التاسع).

ونحتفظ من هذا التعداد بأن ثمة قواعد لتنسيق التتالي التركيبي – التعبيري في الأفلام، وبأن هذه القواعد تعمل عملها على مستويات مختلفة

وتتحول تبعاً لنوع الفلم الذي نريد صنعه: سينما تجريدية، سينما الوميض، سينما الصورة الجزئية، السينما المجازية، سينما اللقطة، السينما السردية، إلخ..



العلاقات التركيبية – التعبيرية المكانية



جان – لوك غودبارد: الصينية

٢- العلاقات التركيبية – التعبيرية المكانية

(les realations spihgmatiques spatiales)

عندما يجري العمل على خطابات يشكل المكان حاملها الأول، تأخذ العلاقات التركيبية – التعبيرية المكانية كل أهميتها: ففي لوحة، وفي صورة ضوئية، وفي مقطع سينمائي تكون مختلف العناصر الممثَّلة، في علاقة تركيبية – تعبيرية مكانية، إنها حاضرة معاً في الرسالة نفسها. إن العلاقات المكانية أقل تنوعاً من علاقات التتالي؛ وليس منها أنواع أقل اختلافاً من أخرى.

فالعلاقات المكانية التشكيلية هي علاقات تتحكم في تأليف صورة، وتعطيها خطوطها الكبرى القوية وتركب كتلها الملونة الكبرى.

العلاقات المكانية بين عناصر مجازية: إن جميع العناصر المجازية من صورة واحدة تكون على علاقة مكانية، غير أن ثمة كثيراً من الطرق لإقامة هذه العلاقة؛ فعلى هذا المستوى مثلاً تنطرح قضية بناء "الأشياء" والفصل بينها (لماذا تؤدي إقامة علاقة مكانية بين دولابين وهيكل عربة إلىتكوّن الشيء "عربة" بينما إقامة علاقة بين كاس وصحن وشوكة وسكين تظهر كعلاقة بين أشياء مختلفة؟)؛ فعلى هذا المستوى أيضاً تتدخل مختلف أساليب تركيب المكان؛ إن الصور السينمائية تنتني، عموماً، مع التركيب المنظوري (انظر الفصل الثامن) غير أن فروقاً هامة يمكن أن تظهر: فتبعاً للبؤري والتضبيط (كادراج) المستعمل سوف تقصر الصورة العلاقات المكانية على علاقات مساحية (إن بعض مقاطع "الصينية" la chinoise – من إنتاج د.ج.ل.غودارد تلعب على مثل هذه التركيبات) أو أنها بالعكس، ستشدد

العلاقات على محور العمق (كل سينما أورسون ولز هي هكذا سينما كبيرة الزاوية)؛ ونجد أساليب تركيب المكان أكثر وأكثر تنوعاً في الرسم المتحرك (dessin animé).

العلاقات بين مصادر صوتية: يمكن أن تتواجد عدة مصادر صوتية في المكان ذاته وتدخل في علاقات بينها؛ ضجيج من داخل حانة (هرج الشاربين، قعقعة البلياردو، صوت الكؤوس والصحون التي يجري غسلها أو وضعها الطاولات)، ضجة الشارع (مرور السيارات والكميونات وزماميرها، إلخ) ضجيج المحطة البعيدة؛ إن ش. مثر يعطي عن هذه العلاقات مثالاً درامياً: المشهد المشهور من "بيبي لي موكو" (Pépé le Moko - I DUVIVIER). حيث تتجابه داخل الملهى أغان فرنسية وأغان ألمانية.

العلاقات المكانية الخاصة بالأشياء: وهذه العلاقات تمر في أكثر الأحيان غير ملحوظة؛ ولا نلحظها إلا عندما نفسح المجال لعمل خاص، مثلاً، عندما لا يكون "لشيء ما" شكله أو لونه الطبيعي (الفهد الوردي والساعات الرخوة لدى دالي) أو عندما لا يكون حجمه مطابقاً لطبيعته (ففي رسم متحرك لنكس آفيري يصبح عصفور صغير أضخم من الأرض)، إلخ..

٣- العلاقات التركيبية - التعبيرية التزامنية

(les relations syntagmatiques de simultanéité)

إن جميع العلاقات التركيبية - التعبيرية التي ذكرناها أعلاه تشكل أيضاً علاقات تركيبية - تعبيرية تزامنية (فالعناصر المترابطة بعلاقات مكانية هي حاضرة في وقت واحد ضمن الإطار ذاته)؛ ولكن العكس ليس صحيحاً؛ فليست كل علاقة تزامنية علاقة مكانية.

وعلاقات التزامن تعمل عملها أولاً بين كلٍّ من مختلف مواد التعبير. وهكذا أصبحت التركيبة هامة إذ يمكننا أن نتوقع ستة مستويات للعلاقات على الأقل: علاقات بين الصور والضجيج، بين الصور والكلام، بين الصور والموسيقى، الكلام والضجيج، بين الكلام والموسيقى، بين الضجيج والموسيقى.

ثم إنها تعمل بين مختلف السلسلات داخل كل مادة من مواد التعبير: وهكذا نسمع في "الجسر" نتُفاً من الكلام بالألمانية بينما يستمر التعليق بالفرنيسية.

بل ثمة علاقات أكثر تعقيداً أيضاً فهناك علاقات تركيبية - تعبيرية تزامنية بين ثوابت مختلف المواد أو مختلف السلسلات. إن بعض أفلام نورمان ماك لارن نموذجية من هذه الناحية: فعنده علاقات بين طبيعة الصوت وشكل الصورة (باليه ذو خطوط عمودية يزين مقطوعة من قيثارة: خطوط عمودية؛ وخطوط أفقية تتنقل في انسجام مع مرافقات من قيثارة: خطوط أفقية) وعنده علاقات بين برغلة الصورة و"برغلة" الصوت، بين شدة الصوت والكثافة البصرية إلخ. وفي فيلم (Begone Dull Care) تقوم تقابلات منتظمة بين قطعة جاز (Jazz) يعزفها ثلاثي أوسكار بترسن وبين العمل التجريدي علىبلّورة محكوكة: سحبات بصرية. تقابل سحبات صوتية وتجريحات عدوانية تقابل سلسلات من النوتات المعزوفة بنقر الأصابع، وهناك ثقوب صغيرة جداً في البلورة السوداء تصوّر انتقالاً ناعماً مؤلفاً من نوتات منثورة بقلّة ومناطق واسعة بألوان فاقعة تسجل التوافقات، إلخ.

الخلاصة

تشكل العلاقات الترتيبية والعلاقات التركيبية – التعبيرية نمطين لإنتاج المعنى؛ ويدخل هذا الأسلوبان في وقت واحد على ذات العناصر من الفيلم؛ وجميع العناصر التي تكوّن فيلماً ما تؤخذ معاً في مجرى الشريط الزمني، في علاقات تزامنية ومكانية (علاقات تركيبية – تعبيرية)؛ وفي منظومات من التعارض تشكل مرتبات (علاقات ترتيبية). ولكن تكاثر العلاقات الترتيبية هو ما يستحق الملاحظة؛ فعواقبه على عمل الخطاب السينمائي كبيرة؛ والعاقبة الرئيسية هي أنه يجعل من الصعوبة بمكان إنتاج متتالية متناسقة من اللقطات؛ وعدد الثوابت التي يجب التحكم فيها عند القيام بإخراج سينمائي أكبر بكثير من عدد الثوابت التي يتوجب التحكم فيها لكتابة جملة صحيحة في لغة طبيعية. وفي كل لحظة خطر من وقوع انقطاعات تحدث في المستويات التركيبية – التعبيرية الكثيرة التي يستدعيها الفيلم.

ومن أجل التحكم بهذا التكاثر ثم في داخل فريق الإخراج مركز "خطاطة" (سكربت) (والمسمى تسمية أفضل في اللغة الإنكليزية "فتاة الاستمرارية" (continuity girl)) فهي تسجل اللقطات تباعاً، والوصف الدقيق لما تم تصويره (وضعية الممثلين، حالة الديكور، لون هذا الاكسسوار أو ذاك إلخ.)

بغية تفادي بروز "لا تناسقات" في الانتقال من مقطع إلى آخر، أي بغية تأمين استمرارية جيدة في المسار التركيبي التعبيري للفيلم (ومع هذا، طبعاً، يمكن أن تعود لاتناسقات ما وتظهر في لحظة أخرى من مسار الفيلم: في مونتاج الصورة أو لدى وضع مختلف الأشرطة الصوتية في مكانها، إلخ.).

إن هذا التكاثر في العلاقات لا يمر دون أن يعقد مهمة المحلل. ويجب أن نعذره في ذلك؛ فإن إبراز جميع مستويات العمل التركيبي – التعبيري لفيلم من الأفلام هو ولا شك خارج مجال المتوقّع.

الفصل الخامس

حول مستويين لإنتاج المعنى

الدلالة الأصلية - الدلالة الإضافية

إن مزدوجة الدلالة الأصلية / عكس / الدلالة الإضافية، قد هبطت منذ الآن إلى المجال العام. فمفهوم الدلالة الإضافية (connotation) قد عرف حياة صحفية بل، وبشكل أوسع، حياة عامة مكثفة كادت تفقده كل طابع المفهوم النظري.

ا – المقاربة الأولى

ينبغي القول أن مزدوجة الدلالة الأصلية /بعكس/ الدلالة الإضافية كان لها تاريخ معقد إلى حد ما. وليس المطلوب هنا أن نعيد رسم هذا التاريخ – فهذا لن يزيد شيئاً على بحثنا – بل نستطيع أن نوجز ما وصل إليه هذان المفهومان لدى انتقالهما من المنطق إلى الألسنية.

حول تاريخ هذه المزدوجة من المفاهيم ننصح بقراءة جان مولينو "الدلالة الإضافية" (la connotation) la linguistique-1971-volume 7-fascicule 1 .

إن مزدوجة الدلالة الأصلية /بعكس/ الدلالة الإضافية تعود أصلاً إلى اصطلاحات المنطق (إذ نجدها بين اصطلاحات أخرى عند ستويارت ميل وغوتلوب فريج) فمفهوم الدلالة الأصلية[1] يستعمل في المنطق لتسمية عملية الدلّ أو "الدلالة". والدلالة هنا هي حركة إرجاع كلمة إلى جملة من العناصر الخارجية عن الخطاب أي عن المراجع. أما كلمة الدلالة الإضافية[2] فتساعد في التعبير عن خصائص العناصر التي تدل إليها الكلمة. وفي هذا المنظور لا يكون المعنى الإضافي (connotation) سوى "مدلول" الكلمة موضع الاعتبار.

وفي ١٩٣٣ دخلت المزدوجة وفي الألسنية عند ليونارد بلومفيلد، أحد آباء البنيوية .

[كتاب ل. بلومفيلد "الخطاب" قد تُرجم إلى الفرنسية عند "بايو" عام ١٩٧٠].

وترافق هذا الدخول بثلاثة تغيرات هامة: فقد تسجلت المزدوجة من هنا فصاعداً وبكاملها ضمن دائرة "الدلالة"؛ فكلمة المعنى الأصلي أو "الدلالة الأصلية" (dénotation) تستعمل لتدل على المعنى الحرفي، أو المعنى الأول للكلمات؛ وبالتالي فإن كلمة الدلالة الإضافية (connotation) أُخضعت لتضييق شمولها؛ فهي لم تعد فقط لا تعني سوى بعض عناصر الدلالة، بل وجدت

١- الدلالة الأصلية تحملها الكلمة الأصلية التي وضعت للدلالة على شيء ما- (المعرب).

٢- الدلالة الإضافية تحمل إلى جانب الدلالة الأصلية دلالات إلى قيم يكتشفها الإنسان من خلال الصفات التي يكتشفها في الشيء الذي دلت عليه الكلمة أصلاً. ثم تصبح هذه الكلمة دالة على هذه القيم المكتشفة والتي تتداعى إلى ذهن الإنسان عندما يلتقي بالكلمة الأصلية – مثلاً الأسد كلمة تدل على حيوان معين أصلاً. أما صفات القوة والشجاعة التي تصبح ملازمة للأسد فهي دلالات إضافية – (المعرب).

نفسها مقتصرة على قيم سيميائية "إضافية" (التدليل على المستوى الاجتماعي للمتكلم والتدليل على المستوى اللغوي المستعمل، إلخ.) تشهدان بدخول الكودات الاجتماعية في الخطاب. ومنذ ذلك الحين تشبث الألسنيون بتدقيق التمييز بين المعنى الحرفي (الدلالة الأصلية) (sens dénotatif) والقيم الإضافية (المعاني الثانوية الإضافية) (connotations). وسوف نتبع هنا اقتراح كاترين كربرات – أوريشيوني).

تعريف: سوف نطلق صفة "أصلي" على المعنى الذي يرد في الآلية المرجعية، أي مجموع المعلومات التي تحملها وحدة ألسنية والتي تسمح لها بالدخول في علاقة مع شيء لا ألسني [...] أما جميع المعلومات الاستطرادية (أو الفرعية أو الإضافية) – المعرب. فسوف نطلق عليها تسمية "إضافية" (أو استطرادية) (connotatives) [ص ١٥].

إن كتاب ك.كربرات – أوريشيوني "الدلالة الإضافية" (la connotation-P.U.L. 1977) يشكل حسب معرفتنا أكمل دراسة وأدقها حول هذا الموضوع حتى يومنا هذا: فهو يساعدنا إلى حد كبير كنص نرجع إليه في هذا الفصل.

ويكفي أن نستبدل "وحدات السنية" بـــ "وحدات سينمائية" لنجعل هذا التعريف يعمل لصالح السينما.

من أين تأتي الإضافيات؟ دراسة الضائفات

وسواء تعلق الأمر بلغات طبيعية أو بالسينما، فإن عانيات الإضافيات (الضائفات) يمكن تصنيفها في فئتين كبيرتين تبعاً لطبيعة ما يقوم بدور حاملها: فئة الحاملات التي تعتمد على المعالجة الخطابية أي الإضافيات الأسلوبية وفئة الحاملات التي تعتمد على المسمى الأصلي غير الألسني.

١- الضائفات الأسلوبية :

عند ما نتحدث عن الدلالة الإضافية ، نفكر في الدرجة الأولى "بالمعلومات الاستطرادية" التي تضيفها المعالجة الأسلوبية إلى المعنى الأصلي للنص، سواء كانت هذه المعالجة موضع جهد خاص أو لم تكن فثمة دائماً معالجةأسلوبية. ولا يتعلق الأمر هنا باقتراح تعداد كامل للحاملات التي يمكن أن تنقل هذه الإضافيات إلى السينما (كما فعلت ك.أوريشيوني بالنسبة للحاملات الألسنية) بل إن بعض الأمثلة ستعطينا فكرة عن تنوعها.

فبمقدار ما تدمج السينما الخطاب الشفوي فيها، فإن جميع حاملات الإضافيات في هذا الخطاب هي أول ما يمكن تجنيدها. وثمة مثال رائع عن العمل الضائف، من بين أمثلة كثيرة أخرى في اللغات الطبيعية، يعطينا إياه المشهد المعروف من "شبونتز" لمارسل بانيول، حيث نرى إيرينه (فرناندل) الموقن بأنه سيصبح نجماً كبيراً في السينما، يقوم بالبرهنة عن مواهبه كممثل هزلي أمام جماعة المهرجين التي جرّته إلى هذه المغامرة، بإطلاقه هذه الجملة: "كل محكوم بالإعدام سيُقطع رأسه" مع متغيرات كثيرة في الإداء الصوتي؛ ففي كل مرة يلفظ فيها هذه العبارة تتغير الإضافيات، معبّرة عن حالة انفعالية مختلفة؛ وهكذا يمر تباعاً استعراض تعبير الخشية (الخوف) والشفقة والتأكيد المؤكد، والنمط التأملي والنمط الهزلي؛ وهكذا تم تجنيد جميع المتغيرات الصوتية: كالوتيرة والسرعة (أو التدفق) والنبرة واللحن، إلخ.



فرناندل وهو يقول « أنا الشبونتز »

وكل تغيير في طريقة تصوير الفلم أو في التعبير عن مرجع بذاته (اختيار نوع الفلم وعمل الإضاءة وضبط الصور (كادراج)، إلخ) يستدعي تغييراً (أو تغييرات) في الدلالات الإضافية. فهذا الديكور الذي كان منذ قليل يدل على سعادة الحياة يدل الآن على الحزن والضجر: وهو مع ذلك نفس الديكور ونفس الدلالة الأصلية. أما دلالة التزامن فيمكن التعبير عنها بعنوان وسيط ("خلال هذا الوقت") أو بواسطة تركيب (مونتاج) مناوب، ولكن الدلالات الإضافية لن تكون هي ذاتها: فالعنوان الوسيط سيعطينا تفهماً ذهنياً للتزامن، بينما المونتاج المناوب سيجعلنا نحس هذه العلاقة، كما أن اختيار تركيبة تعبيرية ما وعمل المونتاج (انظر الفصل التاسع) يشكلان مصادر كبرى للدلالات الإضافية : فمشهد ملاحقة السيارات نفسه إذا عولج في مقطع طويل واحد وثابت مبيناً في نفس النطاق الملاحِقين والملاحَقين ستكون له دلالة إضافية درامية ضعيفة في حين أن هذا المشهد سيعطى دلالة إضافية درامية قوية إذا جعلونا "نشارك" في الملاحقة داخل سيارة الملاحَقين (مثلاً بأن يعرضوا علينا بصورة مناوبة من خلال الزجاج الخلفي والمرآة العاكسة الواقعة على يسار السائق، تقدم الملاحِقين.).

وأخيراً لا يجوز أن ننسى في عداد المضائفات غياب دلالة من عاني الدلالة الأصلية؛ كما أن غياب إشارة يمكن أن يعمل كإشارة (فغياب العلم عن قصر بكنغهام هو إشارة إلى أن الملكة غائبة عن قصرها)؛ ويمكن لغياب عاني الدلالة الأصلية أن تكون له قيمة دلالة إضافية. إن غياب كلمة "زنجي" ككلمة رئيسة عن قواميس "النظام القديم"، في حين أن الكلمة بذاتها تتواجد في بعض التعاريف، يستدعي كدلالة إضافية "الارتباك الناجم عن وجود الزنوج كشعوب وكعبيد" (س. ديلاسّال ول. فالنسي اللغة الفرنسية العدد ١٥). وتستشهد ك. أورشيوني بمثال يتعلق بالسينما فتقول أن فلم "لاسيسيليا"، كما يعترف مؤلفه بالذات، جان لويس كومولي، لا يستوحي كتاب جيوفاني رولّي بل يستوحي نواقصه لأن هذه النواقص ذات دلالة إضافية قوية:

"إن الوقائع المخفية من الكتاب تصبح في الفلم هي العناصر المحرّكة للتخيّل، وليس ذلك فقط لأن إخفاءها بذاته يدل إليها كحركات، كروابط تزداد ضرورتها بقدر ما تعرضت لإلغاء الرقابة. ولما كان روسّي لا يمارس هذه الرقابة كيفما اتفق، فإن لها تناسقها.إنها تُمارَس على التناقضات الأساسية للكومونة الفوضوية بل هي التي تبرمجها والتي تحد منها ثم تفجرها نتيجة لعدم حلها." (دفاتر السـينما" cahiers du cinema n262-263).

ولنلاحظ أن طريقة أسلوبية واحدة يمكن أن تنتج تبعاً للسياق الذي تظهر فيه، دلالات إضافية (تداعيات) مختلفة جداً، بله متناقضة: فالتمديدة المعاكسة المشهورة بإدخالها قيماً إضافية إيجابية وتعظيمية للشخص المفلّم (هذا هو الدور الذي يلعبه هذا التمديد في فلم الكسندر نفسكي لانشتاين) يستعمله أورسون ويلز في "المواطن كين" (citizen Kane) ليجعل من سحق كين

التدريجي من قبل محيطه، سحقاً حساساً: بالحاحه على سقوف الأمكنة التي يسير فيها كين، فضبط الصور (الكادراج) في تمديدات معاكسة يحولها شيئاً فشيئاً إلى نوع من جبّة تلبس الشخص وتلفّه.

٢- المدلول غير الألسني :

ليس العمل الأسلوبي المحرض الوحيد لتداعي الدلالات الإضافية. ففي اللغة الشفوية (الكلام) العديد من الدلالات الإضافية التي يحملها ما تدل عليه الكلمات دون أي عمل خطابي نوعي، أي التي يحملها المدلول الأصلي الخارج عن الألسنية. ذلك أن أشياء العالم هي بحد ذاتها حاملة لعدد كبير من الدلالات الثانوية. وفي السينما نجد عمل التشابه (البصري والصوتي) بتأمينه تمثيل أشياء العالم، إنما يؤسس الدلالة الأصلية ويسمح في الوقت نفسه بإنتاج دلالات إضافية. وهذه الدلالات الإضافية من ثلاثة نماذج:

النموذج الأول : الدلالات الإضافية "الرمزية"

وهي ترتبط بالطريقة التي تستعملها المجموعات الاجتماعية في إضفاء المعنى على أشياء العالم . وهنا تجد من جديد الفكرة العزيزة على ب. ب. باسوليني والقائلة بأنه ليست هناك "أشياء خام" وأنها كلها عانية بشكل كاف لكي تصبح إشارات رمزية". فالعالم مجموعة من الدلالات الإضافية. وهكذا نجد في سياقنا الثقافي أن الحمامة تدلنا إضافياً على السلام، والأحمر على الثورة، والأسود على الموت، وهذه الطريقة في لبس الملابس تدل على الأناقة، وتلك الطريقة تدل على الجانب الفني أو البوهيمي، إلخ.

النموذج الثاني : الدلالات الإضافية التداعوية الفردية

إن الدلالات الإضافية تُولد من تداعيات مرتبطة بتجربة العالم لدى الأفراد: فإذا حدثت لي مصيبة في مدينة البندقية فإن كلمة البندقية (Venise) أوكلّ تصوير سينمائي للبندقية سيستدعي الويل بالنسبة إلي، إلخ. إن رؤية فلم ما تعبئ جميع التبلرات النفسية، وجميع مشاعر النفور، والمكتومات والتحفّظات والأحقاد بل والمحبة والود والغصات والافتتانات والانجذابات التي شكلها التاريخ الشخصي لكل فرد بكُليته حول هذا الشيء أو ذاك، حول هذا المكان أو ذاك، حول هذا النمط من الأشخاص أو ذاك، إلخ.

ملاحظة: كان ثمة ميل أحياناً إلى إرجاع المقارنة، دلالة أصلية /عكس/ دلالة إضافية، إلى متناقضة الفردي والجماعي: إن هذه الأمثلة تبين أن الدلالات الإضافية الفردية (الشخصية) لا تشكل في الحقيقة سوى مجموعة ثانوية من الفئة؛ والواقع أن توسّع الدلالات الإضافية (عن طريق تداعي الخواطر – المعرب) هو غاية في التغيّر. فبين الدلالات الإضافية الشخصية والدلالات الإضافية الرمزية التي تعمل بالنسبة لمجموعات بشرية واسعة (الأسود = الحداد) نجد أن جميع التوسعات ممكنة: فثمة منظومات من الدلالات الإضافية الخاصة بكل بلاد وكل منطقة وبمختلف الآونة التاريخية والطبقات الاجتماعية والفئات المهنية وبشتى الشرائح الاجتماعية الصغيرة كالجمعيات والأندية والزمر الصغيرة والعصابات، إلخ. بل إن بعض الدلالات

الإضافية مسجّلة في اللغة كالتي تتعلق بالمستويات اللغوية (بحيث نجد في القواميس كلمة بانبول (bagnole) مذكورة ككلمة "عائلية").

النموذج الثالث : الدلالات الإضافية المرتبطة بالمدلول الأصلي التخيلي[١] (diégétique)

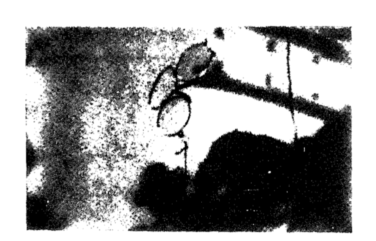
في الأفلام التخيلية (الأفلام التي تبني عالما) يمكن أن تولد مدلولات إضافية رمزية من عملية تداعوية مشابهة لتداعيات المدلولات المرتبطة بخبرة الأشخاص عن العالم والتي تحدثنا عنها لتونا، ولكنها في هذه المرة ترتبط بتداعيات منبثقة من تجربة عالم الفلم لدى المشاهدين: إن العملية التداعوية تجري عندئذ داخل التخيل . وفي هذه الظروف تتوفر لدى المشاهد جميع العناصر ليفهم الدلالات (المعاني) المتوالفة (التداعوية) لأن العملية التداعوية قد تم تصميمها خصيصاً له (لتدعوه إلى أن يملأ بالمعنى الإضافي هذا أو ذاك من عناصر عالم القصة المسرودة). إن الفلم يبني بهذه الطريقة "إشاراته – التصويرية" الخاصة ("im-signes").

ومن أشهر الأمثلة لهذا النوع من البناء القائم على تداعي المدلولات الإضافية في كل تاريخ السينما مثال نظارة الدكتور سميرنوف في فلم "الدارعة بوتمكين" (le cuirassé Potemkine) لانشتاين؛ ونتذكر أن لقطة قريبة تبين لنا بإصرار هذه النظارة وهي تتأرجح فوق البحر معلقة بسلك فولاذي؛

١– التخيّلي هنا وصف للعالم الذي يتخيله المشاهد من خلال التداعيات التيّ ترد إلى خياله وهو عكس الواقعية التي تحاول تصوير العالم بشكل مماثل لواقعه – (المعرّب).

والحال أننا نعلم (المرحلة الأولى من العملية التداعوية) أن هذه النظارة تخص الدكتور سميرنوف، طبيب الدارعة؛ وقد رأينا الدكتور يلعب بها طوال المشهد السابق؛ فهذه النظارة قد أصبحت إذن بالنسبة إلينا نوعاً من الرمز عن شخصية الطبيب؛ فمجرد حضورها يكفي لاستدعاء صورة الطبيب. ومن جهة أخرى شاهدنا لتوّنا انتفاضة بحارة بوتمكين، وهي انتفاضة جرى خلالها إلقاء الضباط والدكتور سميرنوف إلى البحر؛ فالنظارة المعلقة بالسلك تذكّرنا بهذه الأحداث (المرحلة الثانية من العملية التداعوية)؛ غير أن هناك أكثر من هذا (المرحلة الثالثة من العملية التداعوية) فما دام الدكتور سميرنوف شخصية تمثل الأرستقراطية الموالية للقيصر، فإن هذه النظارة تتوصل إلى استدعاء الدلالة الإضافية إلى إفلاس مجموع هذه الطبقة التي ألقيت إلى البحر بالمعنى الحرفي وبالمعنى الرمزي.

وفي فلم تحت سقوف باريس (sous les toits de Paris) لرينه كلير، كل ما كان أرثور قد اشتراه من أجل بولا بأمل زواجهما (حيث نراه يدخل إلى بيته سعيداً ممسكاً في يده بباقة زهر وخفين وخبزاً للوجبة: إنها المرحلة الأولى من التداعي: فهذه الأشياء مرتبطة بلحظة من السعادة) أخذ بعد توقيفه من قبل الشرطة (التي اكتشفت الحقيبة التي أوكله النشال فرد بحراستها) يستدعي خواطر تدمير هذه السعادة المرتجاة: فالخفان الجميلان سحقهما الشرطيون والبرتقالات انتشرت على الأرض وجفت الزهور وفقدت تويجاتها وأخذت الفئران تأكل الخبز المهيأ لوجبة الفرح...



نظارة الدكتور سميرنوف من فلم الدارعة بوتمكين لانشتاين

٣- العلاقات بين الدلالات الإضافية (Relations entre connotations)

سواء كان الأمر في السينما أم في اللغات الطبيعية؛ فإن الدلالات الإضافية الخطابية (الأسلوبية) والدلالات الإضافية التخيلية تجري على الدلالات الإضافية التي تعمل في العالم الواقعي (العالم الخارج عن الفلم / يعكس / العالم التخيّلي أي المرتبط بالفلم - المعرّب). أما العمل الألسني أو السينمائي فيستطيع أن يعزز أو بالعكس، أن يناقض الدلالات الإضافية المتداولة في المجال الاجتماعي: وهكذا فإن الدلالة الإضافية عن القوة ا لمنسوبة إلى هرقل، يمكن أن تتحول إلى العدم بواسطة كادراجات ممتدة في غطسة (صورة مأخوذة بتحريك الكاميرا من فوق إلى تحت - المعرب) ترافقها متتالية من إيقاعات خافتة. وكما تلاحظ ك. أوريشيوني فإن "أحد أشكال التهريج يقوم بالضبط على التلاعب بالتفاوتات التي يمكن أن تتدخل بين مستويي الدلالة الإضافية - معالجة حقيقة جليلة بكلمات مبتذلة أو معالجة حقيقة مبتذلة بكلمات مفخمة" [ص ١٠٣]. وفي جملة المسرات، من الدرجة

الثانية (غير أنه قد يتواجد مثلها في الدرجة الأولى) التي يمكن التمتع بها عن طريق النظر إلى الملاحق الإيطالية ذات الإنتاج النموذجي، مسرة تتعلق بالضبط بهذا التفاوت بين المواضيع التاريخية والميتولوجية المتناولة، وهذه مواضيع تستدعي عموماً استدلالات تزيد التقاليد من قيمتها (لا سيما التقاليد المدرسية) وبين الدلالات الإضافية التي تولد من المعالجة بذاتها: ديكورات من الكرتون العجيني، ممثلون مضحكون، موسيقى غير مناسبة أو بالعكس مفرطة في الإسهاب ، إلخ.

أما فيما يتعلق بالدلالات الإضافية التداعوية الشخصية، فإنها تتدخل من فوق كل هذه المجموعة من الدلالات الإضافية الرمزية والخطابية لتعيد سكبها تبعاً لما يعيشه كل إنسان.

ب- تضيف الدلالات الإضافية تبعاً لنوع المعلومات

يمكن توزيع الدلالات الإضافية من وجهة النظر هذه إلى خمس فئات كبرى:

١ – الدلالات الإضافية المراجعية[١] (les connotations référentielles)

إذا كانت فكرة الدلالة الأصلية تسمح بتحديد هوية المرجع، فإن الدلالات الإضافية المراجعية تأتي بمعلومات إضافية عن ذاك المرجع. فإذا ذكرنا عجائن "بانزاني" (نحن نرجع هنا إلى تحليل رولان بارتس المشهور في

١– فضلنا نعت المراجعية نسبة إلى مراجع تذكيراً بكون الدلالات الإضافية (وهي بصيغة الجمع في أكثر الأحيان هي في كثرتها تعود إلى مراجع كثيرة أيضاً. (المعرب).

بحثه "بلاغة الصورة" – مجلة "التواصلات" – conminications n 4)، فهذا يستدعينا إلى التفكير (دلالة إضافية) بأن هذه العجائن هي عجائن "إيطالية" أو على الأقل "كالعجائن الإيطالية" حتى لو كانت مصنوعة في فرنسا؛ وبهذه الطريقة نفسها يعني أن تعرض علينا رؤية أقراص بندورة حمراء جداً ومرشوشة بقطرات صغيرة من الندى (دلالة أصلية) فهذا يعني أيضاً الإيحاء إلينا بأن هذه البندورة هي طازجة كما لو أنها قطفت لتوها من البستان (دلالة إضافية).

٢– **الدلالات الإضافية العاطفية** (les connotations affectives)

وهي المسؤولة عن "جو" أو عن "مناخ" هذا المشهد أو ذاك. ويمكن الحصول على دلالةإضافية عاطفية واحدة من مجموعة وجوه مختلفة جداً. وهذا ما يسميه دافيد بوردويل "مبدأ المتعادلات وظيفياً" [ص ٥] الذي يبيّن دوره وعمله في السينما التقليدية الهوليودية.

دافيد بوردويل – و – جاني ستنفر – و – كريستين تومبسون "سينما هوليود التقليدية" – فلم أسلوب ونمط الإنتاج إلى عام ١٩٦٠ – نيويورك – كولومبيا يونيفرسيتي برمس – ١٩٦٥.

فلكي نستدعي دلالة إضافية "درامية" إلى مشهد حقولي، يمكننا أن نلجأ إلى مصفاة حمراء تسوّد أوراق النبات وتضفي على غيوم السماء طابعاً تهديدياً. وإذا وضعنا في شريط الصوت موسيقى عنيفة تقلّد قدوم العاصفة، وتلاعبنا بالنور المعاكس بخلق تأثيرات شبحية، وشدّدنا رؤية المنظورات بشد المقاطع (أي مقاطع الفلم المصور) بطريقة الزاوية الكبيرة، إلخ. فمن الواضح، أن التأثير سيكون أقوى بكثير أيضاً إذا تراكبت جميع هذه الصور

فيما بينها، كما في ا لمشهد المشهور لقدوم العاصفة، مباشرة بعد "اغتصاب" هنرييت من قبل هنري في نزهة ريفية لجان رينوار.

٣- الدلالات الإضافية الأساليبية (les connotations stylistiques)

إذا كانت الصور الأساليبية تعطى دلالات إضافية، فإن الأساليب ذاتها هي مدلولات لهذه الدلالات الإضافية، أي بكل بساطة، "دلالات إضافية " (عندما نتحدث عن "دلالات إضافية" فقط، فإن معنيّات الدلالات الإضافية هي التي نعنيها بهذه الطريقة، إن العاني في أسلوب ما (أي الدال إليه) يتكون لا من صورة بل من منظومة معقدة إلى حد ما من الصور. أما أسلوب التقرير (reportage) فيعرف هكذا من الصور التالية: على صعيد الصورة: وجود صور مهزوزة، غامضة، بدون تأطير، وعمليات "ظوم"[١] مترددة مع قَطعات قاسمة في مجرى اللقطات وفي تسلسل المشاهد، ومقاطع أطول من المعتاد وأشخاص ينظرون إلى الكاميرا، وهم يؤشرون إليها أو بالعكس يخبئون وجوههم لكي لا يتم تقلبمهم – ووجود حُبيبات في الشريط واضحة الظهور ومقاطع تدع مجالاً لرؤية مسجّل الصوت، البرشمان (le perchman) وظل الكامير ــ إلخ. وعلى صعيد الصوت: نبرة الصوت المباشر النوعية (بعكس صوت الاستوديو حيث عدم وجود الرنين) وغياب الأصوات المشوشة مع بُنى ألسنية للكلام "الحي"، وتوجهات شفوية إلى المصوّر، إلخ. ومهمة الصور واضحة هي أن تسجل في الفلم ذاته وجود العامل المشغّل والدليل على حقيقة

١- "ظوم" نقلاً للكلمة الأجنبية "zoom" عبارة عن عدسة شيئية في الكاميرا ذات مسافة بؤرية يمكن تغييرها حسب الحاجة – المعرّب.

وجوده في أماكن الفعل بالذات وعلى وجوده الجسماني في الحدث بله المخاطر التي تعرّض لها. علماً بأن أية صورة من هذه الصور، لا تكفي في حد ذاتها، لإقامة الدلالة الإضافية للتقرير (reportage). وليس سوى تنظيم عدة صور في منظومة، يستطيع أن يضمن إنتاج هذه الدلالة الإضافية الأساليبية. إن أفلام ريمون ديباردون (ريبورتر (مُراسل صحفي) الرقم صفر، وقائع مختلفة، حالات مستعجلة) هي أفلام نموذجية لهذه الطريقة من المعالجة. فقابلية هذا النظام لحسن العمل يؤكدها كوننا نستطيع تجنيده في فلم خيالي لنجعله ينتج "تأثير الريبورتاج". وقد جعل المخرج بيتر وتكنز من هذه المعالجة على أسلوب الريبورتاج الكاذب اختصاصه في أفلام "وجوه منسية" (Forgetten Faces)، وكولودن و"لعبة الحرب" (The War Game) – ومنتزه العقاب .(Punishment Park)

إليكم بعض المقتطفات من حديث يصف فيه بيتر وتكنز الطريقة التي جرى بها إخراج فلم "كولودن"؛ وهو فلم يروي فيه بطريقة فريق من مراسلي التلفزة، قصة المعركة التي جرت عام ١٧٤٦ بين فيالق دوق كمبرلند الظافرة وبين المتمردين السكوتلنديين تحت إمرة المطالب بالعرش شارلز-إدوار ستويارت: "في كثير من الأحيان عمدتُ إلى جعل الممثلين العرضيين ينظرون إلىعدسة التصوير. وعندما انبعث صوت من وراء الكاميرا متوجهاً إلى جماعة من الجنود الإنكليز يسألهم فجأة "ما رأيكم في المتمردين السكوتلنديين؟..". (كما لو كان ذلك قد جرى ونحن نراسل تلفزة في ذلك العصر) ويأتي الجواب فوراً دون أن يتوجه إلى مخاطب حي بل إلى الكاميرا بصورة عفوية تماماً، [...]، فمن الناحية التقنية كان قد توفر لي لأول مرة مصور محترف وأنا أعتقد أنه لم يكن مطمئناً جداً عندما أعلنت له أن ٨٥%من اللقطات كان من الأفضل أن تؤخذ بكاميرا محمولة في اليد. وحتى عندما كانت الظروف تسمح باستعمال حاملة الكاميرا كنت أطلب

منه أن يفك كلياً الرأس ذا المفصل الكروي وأن يتصرّف إزاء الحدث الذي كان يصوره كما لو كان لا يستطيع أن يرتبط بشيء إزاءنا، نحن الذين كنا هناك نترصد الشيء الجوهري في حقيقة عمل راهن. فكنت أقول له مثلاً: "في وسط المقطع حوّل الكاميرا عن وجه هذا الجندي ثم عد إليه. وعند ذلك سيظهر رأس مبهم تماماً في الأمامية، هذا لا يضرّ بل هذا ما أحتاجه...". وأثناء إطلاق بطارية مدفعية، نرى المعلّق وقد احتمى وراء جدار صغير وأخذ المصوّر ينقر بإصبعه نقرات صغيرة على العدسة كل ثلاث أو أربع ثوان محوّلاً الكاميرا عن الخلنجة ثم يعود ويركز على موضوعنا: التأثير ممتاز وقد اشتد كثيراً عندما طابقنا هذه التقلبات في الصورة مع انفجارات القنابل أثناء تضبيط الصوت (المكساج).".(في "السينما العملية" العدد ٦٧ عام ١٩٦٦).

لا يجوز الاعتقاد بأن المصوّرات الأساليبية هي دائماً مدلولات أساليبية؛ فالأمثلة المذكورة أعلاه تبين بصورة جيدة أن هذه الوجوه تحدث دلالات (أو تخاطرات – المعرّب) شتى؛ والواقع أن المصورات الأساليبية لا تسمى بهذا الاسم إلا لأنها تقوم على عمل "خطابي" (مستوى العاني) وليس بسبب تأثير المعنى الذي تنتجه (مستوى المعنيّ). وبالعكس فإن الدلالات الإضافية الأساليبية لا تتأتى حصراً دائماً من مصورات أساليبية؛ فكثيراً ما يتكون المدلول من امتزاج مصوّرات أساليبية ومصورات تتعلق بالموضوع. ومع إدراكنا أننا نقدم الأشياء بشكل تبسيطي مهين، نستطيع القول أن الأسلوب الشاعري" لأفلام مثل "الحسناء والحيوان" la Bellet la bête أو "زوّار المساء" " les Visiteurs du Soir" إنما يأتي ليس من كثرة الاحتيالات بل ومن موضوعها أيضاً الذي يعود إلى القصة الرائعة.

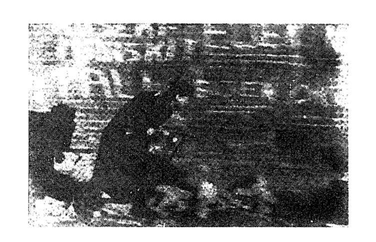
من أجل مقارنة متجددة لمفهوم "الموضوع" انظر مجلة "الشاعري" العدد ٦٤، تشرين الثاني ١٩٨٥ ومجلة التواصل (Communication) العدد ٤٧ لعام ١٩٨٨.

أما الصعوبة الكبرى مع الدلالة الإضافية الأساليبية فهي تعريف الأساليب ذاته؛ فأي نسق من السمات يمكن أن يتيح تشكيل فئات أساليبية: سينما استوديو / مقابل / سينما مباشرة (مارسولي Marsolais) / سينما المونتاج الملوكي (montage roi) / مقابل / سينما عدم تلاعب (non-manipulation) / سينما نثرية / مقابل / سينما شعرية (باسوليني Pasolini) / سينما تقليدية / مقابل / سينما مادية – ديالكتيكية / سينما فنية / مقابل / سينما الثوابت (بوردويلي Bordwelli)، إلخ. "ففي غياب نماذجية صارمة للأساليب وطرق الكلام، لا يمكن لتعرجات الدلالة الإضافية الأساليبية إلا أن تكون غامضة وقابلة للتوسع دون حدود" (ك. أوريشبوني ص ١٠٤).

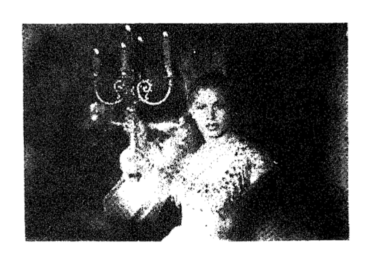


جوريس إيفنس: ٤٠٠ مليون، ريبورتاج حقيقي

(Jorris Ivens: 400 millions, vrai reportage)



بيتر وتكنز: وجوه منسية، تقرير كاذب (Forgotten Faces, fause reportage)



جان كوكتو: الحسناء والحيوان (Jean Cocteau: La belle et la bete)

٤- الدلالات الإضافية البيانية (les connotations enonciatives)

الدلالات الإضافية البيانية هي الدلالات التي تفيدنا عن المُرسِل (èmetteur) وعن المستقبِل (recepteur) وعن سياق الرسالة. وهكذا تجعلنا مثل

هذه البنية الإدائية (اللهجة) نفهم أن الذي يتكلم هو من الجنوب أو من الشمال، إنه مربّي في أوكسفورد أو في برونكس (ناحية من نيويورك – المعرب)، أنه يتوجه إلى من هو أعلى منه مرتبة أم إلى من هو أدنى منه، أن هناك محادثة بين أصدقاء أم هي، بالعكس، محادثة عمل، إلخ.

وكذلك فإن الفلم يأتينا، من خلال مجموعته الدلالية، بمعلومات عن ظروف إخراجه (هذا الفلم يجعلك "تُفلّس" والآخر يجعلك "هاوياً والآخر "إنتاج ضخم") وعن موقعه في تاريخ السينما (حتى في غياب كل تأريخ صريح، يمكن أن تفترض سلفاً دون مجازفة كبيرة من الخطأ، أن فلماً صامتاً بالأبيض والأسود مدة روايته في لقطة واحدة دون ثلاث دقائق، مع تضبيط صورة ثابت ومواجه، وممثلين ذوي تمثيل متكلّف وصورة ناحلة اللون، وقصة طريفة تجد مثلها في الهزليات هو "فلم بدائي")، وعن اللحظة التاريخية التي تم صنعه فيها (يبين بيير سورلن أن الآفلام التاريخية تفيدنا عن عهد إخراجها أكثر مما تفيدنا عن العصر الذي تمثله، انظر "اجتماعيات السـينما" – (Sociologie du Cinema-Aubier, 1977) وانظر الفلـم في التاريـخ يبعث الماضي ((The film in History) Restating the Past للمخرج باسيل بلا كويل ١٩٨٠) وعن ستراتجيته في التواصل (إعلاناتية Publicitaire – تربوية، استفزازية، علمية، إلخ؛ وعن المخرج، عن الجمهور الذي توجه إليه؛ فتيّ أم راشد، مثقف أو شعبي، فرنسي أم أميركي، إلخ.

٥-الدلالات الإضافية الخلاقية[١] (Les connotations Axiologiques)

الدلالات الإضافية الخلاقية هي الدلالات الإضافية التي تحمل معها أحكام قيم (تقدير أو عدم تقدير) للأشياء المدلولة (مثلاً: كلمة "طقطقة" (Crin-crin ذات دلالة سلبية بالنسبة إلى كلمة "فيولون" – كمان). وفي كثير من الأحيان تكون الدلالات الإضافية الخلاقية حاملة لإيديولوجيا؛ فكل صخب الممثلين وضجيجهم الذي قام به إنشتاين يعود إلى مثل هذا البحث عن الدلالات الإضافية؛ والمطلوب بالنسبة للمخرج السوفييتي أن يختار ويكيّف وجوه مشاهديه لكي يستدلوا دون إبهام على الوضع الاجتماعي للشخصيات بغية تمرير حكم قيمة على هؤلاء الشخصيات يكون حكماً لا يقبل الجدل إذا أمكن.



وهذه الدلالات الإضافية تمر في كثير من الأحيان عبر عمل المدلولات الأساليبية؛ فبينما يؤدي وجه منوَّر بهدوء إلى إقناع المشاهد بالطيبة الملائكية

١- الخلاقية هي علم القيم ويشمل البحث في قيم الأخلاق والدين وعلم الجمال (القاموس).

لدى البطلة الجميلة؛ فإن إثارة متناقضة بعنف ستجعله يفهم المزاج الشرس الفظ لدى من سيظهر طبعاً أنه القاتل. ونستدل بسهولة إلى معالجة أساليبية ما على حسنات وسيئات الغرض أو الشخص المفلّم. ولكن الموجّه إلى المدلولات الإضافية الخلاقية يكون عموماً خليطاً مبهماً معقداً من المدلولات المنبثقة عن معالجة الفلم ومن المدلولات اللاألسنية (المنبثقة من العالم). فالسيد فردو (ش. شابلن) يقوم ولا شك بأعمال حقيرة؛ إذ يقتل ثم يحرق جثمان نسائه المتتاليات ليأخذ مالهن (دلالات إضافية خلاقية سلبية من مصدر لا ألسني)؛ ولكن الطريقة التي يجري تفليمه بها والتي تكون حيادية جداً وبسيطة جداً، دون أي تفخيم مهوّل (دلالة إضافية أساليبية). وكذلك نعومة صوته (دلالة إضافية صوتية) وسلوكه المهذب المحبّب دائماً (دلالة إضافية لا ألسنية) واللهجة التي يشرح بها أعماله (مضمون هذه اللهجة وشكلها؛ وهذه المدلولات الأساليبية وغير الألسنية تمتزج هنا امتزاجاً حميماً) كل ذلك يرمي بالعكس، إلى جعله محبباً إلينا؛ وهكذا يحدث الفلم تداعياً خلاقياً غاية في الإبهام يأتي بكل أهمية كلامه وبكل قوته.

ج- دوام الدلالة الإضافية (Permanence de la connotation)

ليست الدلالة الإضافية آلية استثنائية ولا متقطعة لإنتاج المعنى؛ فمهما كان البيان الألسني أو السينمائي المقصود فلا بدّ له من استدعاء الدلالات الإضافية. فإذا كانت كلمة "جواد" و "موجة" يدلان على مستوى لغوي شعري، فإن "حصان" و "ماء" يدلان على مستوى لغوي عادي؛ وإذا كان يمكن لغطسة

عمودية على ٩٠° أن تستدعي دلالة إضافية على التصنّع من قبل من يقوم بها (كما في بعض افلام راوول رويز) فإن سطحاً على مستوى قامة الإنسان يستدعي دلالة إضافية على توضيع محايد أو على عدم الاهتمام بعمل تضبيط الصور. فليست هناك دلالة أصلية بدون دلالات إضافية.

وليس في إمكاننا إذن أن نماثل بين الدلالة الإضافية والعمل الفني: لا شك أن كل عمل فني يعبئ منظومة من الدلالات الإضافية، كثيراً ما تكون كثيرة التعقيد، غير أن الفلم الأكثر تفاهة والفلم الأكثر ابتذالاً له منظومته من الدلالات الإضافية: المنظومة التي تدل بالضبط إلى هذه التفاهة وهذه الابتذالية، و لا يجوز الاعتقاد بأن هذه المنظومة تكون خالية من التعقيد؛ فالتعريف الواضح بما يجعلنا نحكم بأن فلماً ما هو "تافه" (دلالة إضافية أو خاطرة خلاقية) هو ولا شك تمرين على التحليل وهو تمرين دقيق. ودون أن نحسب أن هناك العديد من الأفلام التي لا تدّعي الفن بتاتاً؛ فحتى الأفلام الوثائقية والأفلام العائلية والأفلام التقنية التي تشرح عمل آلة ما، والأفلام العلمية التي تعطي كشفاً عن تجربة ما، والأفلام الطبية التي تعرض لك عملية جراحية، إلخ. كلها لها مع ذلك منظومتها من الدلالات الإضافية والتي تتطلب وصفها وتحليلها بصفتها هذه.

وحتى في الإنتاجات التجريدية، هناك دلالات إضافية تنضاف إلى ما يمكن أن نسميه "الدلالة الأصلية التشكيلية": فمثلث أحمر، أو بقعة سمراء أو مجموعة خطوط خضراء كلها تنتج دلالات إضافية مختلفة جداً، قد نحب التركيبات على طريقة ماندريان أو على طريقة فاساريلي لأنها تستدعي

دلالات إضافية كالشدة أو التخطيطات الغنائية (Calligraphies lyriques) علىطريقة ماتيو، لأنها تستدعي الدلالات الإضافية على الدينامية المخضّعة، وقد نحب دفقات الدهان علىطريقة بولوك (الطريقة المسماة (Dripping) لأنها تستدعي خاطرة الطاقة في حالتها الخام. كما يمكن أن تتواجد منظومة من المقارنات المماثلة في السينما التجريدية مع إجراء التغييرات الضرورية، بين السينما البنيوية عند كوبلكا (استدعاء دلالة الصرامة) والسينما التخطيطية عند برتراند ويلّي أو النزعة "التلطيخية"[1] في بعض الأفلام البرازيلية المُخرجة بدون كاميرا.

وفي الفلم التصويري (figuratif) الذي يحمل دائماً مستويين من إنتاج المعنى (انظر الفصل الثالث) وبالتالي مستويين من الدلالات الأصلية يتعايشان هكذا مع مستويين من الدلالات الإضافية: مستوى من الدلالات الإضافية التشكيلية ومستوى من الدلالات الإضافية الأيقونية (التصويرية) ويتداخل هذان المستويان ليشكلا منظومة الفلم من الدلالات الإضافية.

حول هذه المسائل انظر جاك دوبوا، فرنسيس إيديلين، جان – ماري كلنكنبرغ، فيليب منغي، "صور إيقونية وتشكيلية. على أساس من السيميائية البصرية" Rhetoriqeus, Semiotiques, Revue d`Esthétique 1979/1-2/10-18 UGE p.p 173-192

د– الدلالة الإضافية والتواصل (Connotation et Communication)

والدلالات الإضافية لا تتميز عن الدلالة الأصلية بنزعة سيميائية نوعية؛ فالمضامين ذاتها يمكن الدلالة عليها بدلالة أصلية و/أو/ بدلالات

١– نزعة في الفن التجريدي للرسم باللطخات – القاموس.

إضافية، أما الفرق الأساسي بين المضامين التي ينقلها هذان المستويان من إنتاج المعنى فيرتبط بطريقة نقلهما (leur mode de transmission): ففي حين أن المعلومات الأصلية الدلالة هي معلومات منقولة بالطريقة الواضحة الصريحة، نجد المعلومات الإضافية الدلالة تنتسب إلى فئة الضمنيّات. والنتيجة هي أن انتقال المعلومات الإضافية الدلالة تظل دوماً ذات صفة احتمالية أكثر من المعلومات الأصلية الدلالة. وهكذا تكون لنا مصلحة، في كثير من الأحيان، في ذكر المضمونات التي تخطر كدلالات إضافية.

ففي الإعلانيات حيث نريد أن نتأكد من كون المشاهد (أو القارئ) سيلحظ الدلالات الإضافية فعلاً، فإن تكرار التفاعل يكون شبه منتظم بين الدلالة الأصلية والدلالة الإضافية. ففي إعلان عجائن بانزاني الذي يحلله ر. بارتس نجد الصفة الإيطالية تذكر تكراراً؛ فمعلومة "عجائن على الطريقة الإيطالية" تظهر مراراً بلون فاتح على الصرة وفي نص الإعلان ذاته. ولكن هذا ليس صحيحاً بالنسبة للإعلان فقط. ففي بيت الشعر الذي يقول فيه فرلين (Verlaine) "والانتحابات الطويلة المنبثقة عن كمانات الخريف"، ليس من المؤكد أن الدلالة الإضافية المفعمة بالحزن والمرتبطة بالعمل الصوتي على الأحرف الأنفية قد يمر بنفس القوة (بل وحتى يمكن أن يتم إنتاجه ببساطة، فليست كل متتالية من الأحرف الأنفية تستدعي خاطرة الحزن) لو لم يكن الحزن فيها مدلولاً إليه صراحة بكلمة "انتحابات"؛ أن الدلالات الإضافية الرمزية المرتبطة تقليدياً بالخريف تأتي هنا لتنضاف إلى الدلالة الأصلية لتوجّه هذا الإنتاج للمعنى. والواقع هو أن مجموع منظومة الدلالات الأصلية والدلالات الإضافية هو الذي ينتج المعنيّ "حزن". ومن النادر أيضاً في الأفلام أن لا تعاد صياغة

دلالة إضافية، بطريقة أو بأخرى، على نمط دلالة أصلية، وخاصة عن طريق الحوار إذ أن اللغة تظل أضمن أسلوب للدلالة الأصلية.

وفي المقابل، عندما تعمل الدلالات الإضافية عملها، عندما يتلقاها المُرسلة إليه، يكون له أثر يزداد قوة بقدر ما تكون ضمنية ويكون المشاهد هو صاحبها بشكل من الأشكال، ما دام تعاونه الإيجابي هو الذي يجعلها تظهر.

II - محاولة لتركيب عملية استدعاء الدلالات الإضافية
(Tentative de Structuration du Processus Connotatif)

نود الآن أ، نحاول وصف عملية الاستدلال الإضافي ذاتها بطريقة أكثر منهجية بقليل.

إن جميع التحليلات السابقة تصورها كعملية تتضاف فيها المعلومات الدلالية الإضافية إلى الإعلامات التي تتيح تحديد هوية المرجع (المعنى الدلالي الأصلي)، فالدلالات الإضافية تشكل إذن علامات من المستوى الثاني، وهذا لا يعني أن الدلالات الإضافية هي حتماً دلالات ثانوية: فإذا وجدت شخصية في فلم ما هراً أسود في طريقها فإن التأثير الانتظاري الناجم عن كون التقاء الهر الأسود يدعك تتوقع مصيبة (دلالة إضافية) هو ولا شك أهم بالنسبة لمجرى القصة من التقاء الهر الأسود بصفة الالتقاء كالإلتقاء بشيء أسود (أي دلالة أصلية). ومع هذا يبقى أنك سبق لك وتعرفت على هر أسود، أي ينبغي أن تكون قد فهمت الدلالة الأصلية حتى يمكن للدلالات الإضافية أن تظهر.

فالدلالة الإضافية تفترض مسبقاً ودائماً وجود الدلالة الأصلية، وبصرف النظر عن أهميتها.

التركيب الأول (Premiere structuration)

من أجل توضيح هذه العلاقة الافتراضية المسبقة، اقترح هيلمسليف مخططاً من طابقين عاد وأخذ به أكثر المنظّرين الذين درسوا هذه المسألة: ر. بارتس، و ل – ج بريينو، و أو. إيكو، وأو. دوكرو، وا – ج غريماس، إلخ. وهكذا وصفت الدلالة الإضافية كإشارة يتكون عانيها من إشارة الدلالة الأصلية باعتبارها في مجموعها: عانياً + معنيّاً.

التركيب رقم –١–

دلالة إضافية	عاني	معني
دلالة أصلية	عاني	معني

وليس من الصعب إيجاد أمثلة توضّح هذا التركيب.

في الصورة المذكورة سابقاً والتي تبين لنا قرص بندورة وعليه قطرات الندى، نجد الدلالة الإضافية على الطراوة تتوقف في نفس الوقت على عناصر تتعلق بالمعنيّ في الدلالة الأصلية: وجود قطرات الندى، واختيار الثمرة (كان الأمر يقتضي ثمرة تتطرح بالنسبة إليها مسألة الطراوة: لو أننا وضعنا بطاطا أو جزراً لما ظهرت الدلالة الإضافية إلىالطراوة بنفس البداهة) وعمل يتعلق بعاني الدلالة الأصلية، أي بالمعالجة؛ فإذا لم يؤدِ سحب الصورة إلى إبراز أحمر البندورة الفاقع بصورة جيدة، وإذا ظهرت بلون كامد أو أصفر (وهذا هوالأسوأ) فإن الدلالة الإضافية على الطراوة لن تمرّ (أي في ذهن المشاهد – المعرّب).

إن الدلالة الإضافية الأساليبية "الواقعية الجديدة" المربوطة بنوع من الإنتاجات الفلمية المصورة في إيطاليا في الأعوام ١٩٤٤-١٩٥٥ (إن فلم "روما المدينة المفتوحة" - من إنتاج روسيليني هو الذي يعتبر تقليدياً، أنه من سجّل شهادة الميلاد الرسمية لهذا التيار) تتأتى من عمل نوعي على العاني السينمائي (من تصوير ضمن ديكور طبيعي وتركيب يلعب لعبة الشفافية القصوى واستخدام الكلام اليومي حتى اللهجة المحلية) بل وعلى اختيار نوع معين من المعنيّات: كالمواضيع المأخوذة من الحياة اليومية، والانتباه إلى مشاكل الناس البسطاء والطبقات الاجتماعية المحرومة، والمرمى السياسي أو الاجتماعي، إلخ. وعندما توصف الدلالة الإضافية بهذه الطريقة لا تعود حسب صيغة جان متري سوى "شكل الدلالة الأصلية" [***جمالية السينما وسيكولوجيتها*** - المجلد II ص ٣٨١]

الدلالة الإضافية / بعكس/ ميتالانغاج (ما فوق الخطاب)

إن الرسم التخطيطي للدلالة الإضافية، كما هو معطي هنا، يبدو كالعكس الدقيق للرسم التخطيطي "ما فوق الخطاب".

ما فوق الخطاب	المعنيّ		العاني
الخطاب	العاني	المعنيّ	

إذا كان إنتاج دلالات إضافية هو إنتاج معنيّات تأتي لتنضاف إلى المعنيات من مستوى الدلالة الأصلية، فتركيب "ما فوق الخطاب" هو بالعكس، خلق عانيات من شأنها أن تسمي عناصر الخطاب الأول، كما أن اصطناع عانيات لتسمية وحدات اللغات الطبيعية أو الخطابات المدروسة، يعني أن الألسنية والسيميائية هما نماذج ما فوق الخطاب تماماً.

ب ـ إعادة النظر في التحليل (Revision de l`analyse)

لقد بين ش. متز وش وأوريشيوني أن هذا التحليل كان يجب أن يخضع لإعادة نظر مزدوجة: فمن جهة لأنه ليس صحيحاً أن جميع الدلالات الإضافية تستند إلى إشارة الدلالة الأصلية منظوراً إليها في مجموعة (عاني + معنيّ): فالتركيبة رقم –١– لا تمثل في الحقيقة سوى حالة للصورة من ثلاث حالات ممكنة؛ ومن جهة أخرى لأنه ليس صحيحاً أن عاني الدلالة الإضافية مكوّن من مجموع العاني والمعني في الدلالة الأصلية: بل إن العاني في الدلالة الإضافية تركيبة نوعية.

لا تركيبة واحدة بل ثلاث تركيبات (Non Pas Une, maistrois strctures)

عدا النظام الموصوف سابقاً (انظر التركيبة رقم –١–) هناك طريقتان أخريان في إنتاج الدلالات الإضافية.

التركيبة رقم –٢–

دلالة إضافية	معنيّ عاني	
دلالة أصلية	عاني	معنيّ

وفي هذه الحال، تكون الدلالة الإضافية خالية بصورة جذرية من معنيّات الدلالة الأصلية، فهي تتشكل بالاستناد إلى عناصر عاني الدلالة الأصلية. وهكذا هو الحال مع كلمة بانزاني: مهما كان المعنى الدلالي الأصلي الذي سيعطى لهذه الكلمة سواء دل علىعجائن أو على أحذية أو على ماركة

سيارة فإنه "سيستدعي دائماً دلالة إيطالي الإضافية". أما الدلالة الإضافية الأساليبية "فلم ريبورتاج" (وهي الدلالة المحللة أعلاه) فإنها تقابل هذا النوع من الدلالة الإضافية: إن أفلام بيتر وتكنز تبين جيداً أن اللجوء إلى الصور الأساليبية المذكورة ينتج مفعول الريبورتاج مهما كانت المعنيّات ذات العلاقة في الدلالة الإضافية: فانتفاضة بودابست في أوكتوبر (تشرين الأول) ١٩٥٦ (الوجوه المنسية Forgotten Faces) أو معركة كولّودن عام ١٩٤٦ (فلم كولودن) أو ردود فعل الأهالي بعد انفجار قنبلة ذرية على لندن (فلم لعبة الحرب). وكذلك الدلالة الإضافية في "البراعة في التصوير" التي يتفق الجميع على الاعتراف بها لأفلام ليلوش (حيث الكاميرا تدور حول الممثلين وترافق أقل نقلات الأشخاص) ليست تابعة للموضوع المفلّم (للمعنيّ) بل لعمل الكاميرا وحده.

التركيبة رقم -٣-

دلالة إضافية		معنيّ عاني
دلالة أصلية	عاني	معنيّ

هنا تبنى الدلالة الإضافية بصورة مستقلة عن عاني الدلالة الأصلية، إنها تتشكل بالاستناد إلى عناصر معنيّ الدلالة الأصلية فقط. ويبدو لنا أن هنا مثالاً لهذه البنية تعطينا إياه الدلالات الإضافية من نوع الخبث والمصيبة والحزن والحداد والموت، هذه الدلالات المرتبطة في ثقافتنا بالمعنيّ "أسود"، إن هذه الدلالات الإضافية مستقلة فعلاً عن العاني الذي يُظهر هذا المعنيّ

بطريقة الدلالة الأصلية: فهنا عاني صوتي (شخص يتحدث عن "الإنسان لابس السواد")، وعاني كتابي (لقطة قريبة (مضخمة) لمدرج على رسالة يجعلنا نكتشف كلمات مخبرشة بخط سيّء تفيد "الرجل لابس السواد")، أي عاني فلمي: "رجل لابس السواد" يجتاز شارعاً خلسة ويدخل تحت سقيفة مدخل بيت.

عاني دلالة إضافية مستقلة (Un sigifiant de connotation autonome)

هذا الشرح يدين بالكثير إلى الفصل الذي كرسه ش. متز لهذا الموضوع في بحثه محاولات بشأن الدلالة – ((Essais sur la signification II (1972)): "عَود إلى الدلالة الإضافية" ص ص ١٦٣-١٧٢

يصاغ هذا العرض بالطريقة التالية: عكساً عن التمثيل السائد في السيميائية لِـ"عاني الدلالة الإضافية كجمع ميكانيكي (كعملية جمع حسابية) للعاني والمعني في الدلالة الأصلية" (انظر المنظومة رقم -١-)، ينبغي "الموافقة على أن الدلالة الإضافية، كما أن لها معنيّاتها الخاصة [...] لها أيضاً عانياتها الخاصة" [ش. متز، المحاولات – الجزء الثاني ص ١٧٢]. فلندرس كيف يجري تركيب هذه العانيات (أي ما يستدعي الدلالات الإضافية) بالنسبة للتراكيب الثلاثة الملحوظة.

تركيبة رقم -١-

إن ما ينبغي لنا أن نبيّنه هنا هو أن الدلالة الإضافية تبنى على انتقاء بعض العناصر، وبعض عناصر فقط من العاني والمعنيّ في الدلالة الأصلية. ففي مثال أقراص البندورة وعليها قطرات من الندى، تبنى الدلالة الإضافية

فيما يتعلق بمعنيّ الدلالة الأصلية، على خاصية البندورة بكونها ثمر هش سريع العطب (وليس غلى المعنيّ بندورة في كل سعته: فالحجم والوزن وطعم البندورة ذاته لا توضع موضع التحريك) وكذلك على هذه الخاصية لقطرات الندى بأنها تظهر في طراوة الصباح الباكر (وليس على المعنيّ قطرات الندى في كل مداه: فعدد قطرات الندى لا يلعب أي دور وكذلك حجمها أو شكلها): وأما فيما يتعلق بالعاني في الدلالة الأصلية عن "حدة" اللون الأحمر للبندورة (ولكن حجم البندورة لا يلعب أي دور).

تركيبة رقم -٢-

إذا كانت كلمة "بانزاني" تستدعي صفة "إيطالي"، فليس هذا بالتأكيد بسبب العاني الذي ينتج الدلالة الأصلية "عجينة"، إذ أن هذا العاني ذاته قد يكون من شأنه أيضاً أن ينتج كل دلالة أصلية أخرى: حذاء سيارة، نظارة، إلخ. بل بسبب بنيته الصوتية وبسبب بنيته الصوتية فقط. وكذلك الأمر بالنسبة للدلالة الإضافية "مهارة في التصوير" في أفلام ليلوش، ليست العناصر ذاتها في المعالجة السينمائية (مستوى العاني) هي التي تسمح بالدلالة الأصلية والتي تعمل كعانية لدلالة "مهارة" الإضافية: فالتعرف على الأشخاص والديكورات والأشياء يؤمّنه العمل التضعيفي التصويري المعمول به في السينما (عاني الدلالة الأولية) وتأتي تنقلات الكاميرا لتستدعي الدلالة الإضافية: "المهارة"، (عاني دلالة إضافية)؛ لا شك أن مماهاة المراجع تتمّ من خلال تحركات الكاميرا هذه، غير أن من الممكن أيضاً تمييزها لو كانت الكاميرا ثابتة أولو كانت تحركاتها لا تجري أثناء السير بل على عربة تحريك كما هو الحال عند رسني (ولنلاحظ أن تحريكات رسني، التي تتمتع دائماً بالانتظام والسلاسة،

ليست لها البتة ذات القيمة الدلالية الإضافية كتحريكات ليلوش: فهي لا تستدعي الدلالة الإضافية على مهارة المصور بل على نوع من ربط المكان بالزمان).

التركيبة رقم -٣-

إذا كان "السواد" يستدعي دلالات إضافية مثل الخبث أوالمصيبة أو الحزن أو الموت أوالحداد ذلك مرتبط بما يترتب على هذا المعنيّ "السواد" من مجموعة رمزية فاعلة في ثقافة معينة وبنوع أدق في ثقافتنا (فمعلوم أن الأبيض هو الذي يستدعي دلالة الحداد الإضافية في ثقافات أخرى)، وفوق هذا فالأسود حتى في ظرفنا الثقافي، لا يستدعي دلالة إضافية على الحداد إلا في بعض السياقات: فالعاني الدلالي الإضافي هو إذن، في هذه الحالة، مكوّن من "مفهوم الأسود كما هو مفهوم لدى ثقافة معينة في سياق معيَّن وليس فقط من معنيّ الدلالة الأصلية أي "السواد كلون" والذي يمكن أن يولّد مختلف عانيات الدلالة الإضافية وبالتالي مختلف عانيات الاستدلال الإضافي وبالتالي مختلف الدلالات الإضافية: مثلاً الدلالة الإضافية عن الأناقة وعن مختلف أشكال التصنع والحذلقة.

وفي الحالات الثلاث من الصور المذكورة، فإن عاني الدلالة الإضافية يستند، ليبني نفسه، على عناصر إشارة الدلالة الأصلية (العاني أو المعنيّ أو الاثنين معاً)، غير أن العناصر التي يحتفظ بها من أجّل هذا البناء لا تختلط أبداً مع العناصر التي تؤسس الدلالة الإضافية. والآن نستطيع أن نعطي التركيبات الثلاث شكلها النهائي:

التركيبة رقم -١-

الدلالة الإضافية

معنيّ	عاني

عملية انتقائية

الدلالة الأصلية

معنيّ	عاني

التركيبة رقم -٢-

الدلالة الإضافية

معنيّ
عاني

عملية انتقائية

الدلالة الأصلية

معنيّ	عاني

التركيبة رقم -٣-

الدلالة الإضافية

معنيّ
عاني

عملية انتقائية

الدلالة الأصلية

معنيّ	عاني

الخلاصة

إن المزدوجة دلالة أصلية / بعكس / دلالة إضافية تشكل مزدوجة لمفهوم معيّن موضع مناقشة محتدمة. وحتى ر. بارتس نفسه، تردد معنوناً أحد فصول S/Z: "الدلالة الإضافية: ضد" ليعود أخيراً إلى عنونة الفصل التالي: "مع الدلالة الإضافية، على كل حال". وتدور المناقشات حول ثلاث قضايا: فصل بين الدلالة الأصلية والدلالة الإضافية، أسبقية الدلالة الأصلية، الأخطار الإيديولوجية لمفهوم الدلالة الأصلية ذاته.

حول هذه القضايا: انظر عدا نصوص رولان بارتس [مجلة "التواصلات" (Communications)" العدد ٤ – ص ص ١٣١-١٣٢- S/Z ص ص١٣-١٦]، جان-لويس شيفر: فن تصوير لوحة (Seuil, 1969(Scénographie d`un tableau) ص ص ١٢٤-١٢٩ وباسكال بونتزر: "حقيقة الدلالة الأصلية" في مجلة "دفاتر السينما" (Cahiers du Cinema) العدد ٢٢٩ – أيار – حزيران ١٩٧١ ص ص ٣٩-٤١.

الفصل بين الدلالة الأصلية والدلالة الإضافية :

(La séparation dénoté v/s Connoté)

منذ العام ١٩٣٣، لاحظ بلومفيلد في الخطاب أن "أنواع الدلالات الإضافية غير محدودة وغير قابلة للتعريف": وأنها، بمجموعها، "لا يمكن تمييزها بوضوح عن معناها الدلالي الأصلي" [ص ١٤٧]. والمشكلة هي أن نعلم ما هي هذه السمات الدلالية الأصلية التي تسمح بتحديد هوية المرجع. وتلاحظ ك. أورشيوني [ص ٢١٥] أن الأمور ربما لا تمر بنفس الطريقة في النص وفي الصورة. ففي الخطاب الشفوي تعمل الدلالة الأصلية بتعسّف لا بتعليل: "ثمة اتفاق يثبّت المعنى الدلالي الأصلي (أوضاعه الدلالية الأصلية)

ويتيح عمل الآلية المرجعية". فقد يبدو في الصورة أن الدلالة الأصلية لا يمكن الحصول عليها إلا عن طريق عملية طرح لأن مجموع العناصر العانية التي تسمح على الأقل بتحديد هوية الشيء المقصود بالدلالة الأصلية، لايمكن إبرازه إلا بإلغاء جميع الإضافات التأويلية على التوالي "كما ننتزع أوراق الخرشوف".

لدى أول ظهور لـ "بلموندو" (Belmondo) في "لهاث التعب" (A bout de souffle) (ج – ل. غودارد) أحدد فوراً شخصية "لصّ شاب"؛ غير أن كون الأمر يتعلق "بلص لم تقله لي الصورة بصراحة بل كانت الدلالات الإضافية الثقافية وحدها هي التي سمحت لي بالتوصل إلى هذه الدلالة (فالشخص يلبس قبعة رخوة، و"خطمه" (بوزه) المقولب الخاص بالصبي الشرير، إلخ)، إنها دلالات إضافية مأخوذة من النصوص (يدخن سيجارة ويحرك يده بحركات تذكّر ببوغارت) ودلالات إضافية أسلوبية (نوع من الإضاءة شديد التباين، وضبط للصورة في تصوير صعودي ملحّ). فالمعنيّ "اللص الشاب" لا يمكن اعتباره إذن الدلالة الأصلية. فهل الدلالة الأصلية إذن من نوع "شاب يلبس قبعة رخوة ويدخن سيجارة"؟ ولكن هل الفكرة بأن الشخص "شاب" يعود إلى الدلالة الأصلية أم إلى الدلالة الإضافية؟ الواقع أنه ليس سوى معرفة ثقافية ما (مفهوم ما عن مقارنة وجه شاب / بعكس / وجه شيخ) يمكن أن يسمح لي بهذا التمييز. "شاب" يجب إذن أن يكون بدوره مستبعداً من الدلالة الأصلية التي تبدو وكأنها تقتصر عندئذ على "رجل يلبس قبعة ويدخن سيجارة". وليس مؤكداً أن هذا التأويل لا يمكن أن يعود هو نفسه موضع تساؤل: ما الذي يسمح لي فعلاً أن أؤكد بثقة أنه رجل؟ فكما بالنسبة إلى المعنى "شاب" أنها دلالات إضافية ثقافية تدفعني إلى مثل هذه القراءة التي تجرؤ على التأكيد بأن من الممكن دائماً أن أحسم في هذه النقطة انطلاقاً من سمات وجه ما؟ فهل تكون الدلالة الأصلية من نوع "كائن بشري يلبس قبعة ويدخن سيجارة"؟ ولا نستبعد إمكانية الاستمرار في اللعبة الصغيرة، لعبة تدمير المستوى الدلالي الأصلي.

ليس من السهل دائماً في الصورة أن نقول بدقة أين يمر الحد بين الدلالة الأصلية والدلالة الإضافية. ثم أن الدلالة الأصلية إذا نظرنا إليها بهذا الاعتبار، تظهر كتركيب أكثر منها معطية. ومن هنا يأتي النقد الثاني.

٢- مشكلة أسبقية المدلول إليه أصلياً :

Le probleme de l`antériorité du denote

إذا قبلنا التحليل السابق، ينبغي أن نعترف أن من المخادعة أن نصور الدلالة الأصلية سابقة زمنياً ومنطقياً للدلالة الإضافية؛ فإذا لم تحصل الدلالة الأصلية إلا عن طريق الطرح، فإن المعنى الدلالي الأصلي ليس إلا بناء "استدلالياً" (Aposteriori) (شيفر) وليس مستوى أولاً من التمثيل يفترض أنه يتناسب مع حقيقة العالم بعكس الإضافات التأويلية أو الأساليبية أو الفنّية. هنا يظهر الخطر الإيديولوجي لمفهوم الدلالة الأصلية.

الدلالة الأصلية والإيديولوجيا (Denotation et idéologie) :

في رأي ر. بارتس وج- ل. شيفر و ب. بونتزر أن أخطر عيب في مفهوم الدلالة الأصلية هوالدعوة إلى اعتبار مستوى نصّي (أي مستوىتصور أشياء العالم، مستوى المماثلة) شيئاً طبيعياً، مع أنه في حد ذاته ليس سوى تركيبة ثقافية. فالمشاهد يميل إلى الاعتقاد بأن السينما تمثّل العالم مباشرة، أما مع مفهوم الدلالة الأصلية فإن "هذا التأثير الناجم عن هذا الاعتراف، وهذا المشهد الخيالي، اللذين ليسا سوى تأثير ومشهد إيديولوجيين صرف، يصبحان، حرفياً ، مكرسين تكرسهما "النزعة العلمية" المزعومة لسيميائية

تضع في منشأ النص الفلمي [...] مستوى من الدلالة الأصلية الصرف؛ وحتى لو كان مقبولاً أنه ليس في أي فلم سليم دلالة أصلية "صرف"، فهذه الدلالة الأصلية مفترضة سلفاً كأساس لإمكانية الفهم في بنية تواصلية".

[ب. بونتزر ص ٤١].

إن هذه الانتقادات تبدو لنا أنها تستهدف استعمالاًسيّئاً للدلالة الأصلية أكثر مماتستهدف المفهوم ذاته. وبالفعل، حتى إذا كان صحيحاً أن تدقيق مكان مرور الحد الفاصل بين هذين المستويين ليس سهلاً دائماً، وحتى لو فكرنا أننا يجب أن نتوقع أكثر من مستويين، وحتى لو قبلنا بأن ما كان يعتبر، من وجهة نظر ما، دلالة أصلية، يمكن أن يعتبر في نظرة أخرى (لها أهداف تحليلية) كدلالة إضافية، فإن التمييز بين المستويات يبقى، وبنفس الطريقة، حالما نؤكد أن الدلالة الأصلية ليست سوى مستوى كودي بين مستويات أخرى (وليس مستوى "طبيعياً") وأن المستوى يتطلب تحليلاً، وأن من المناسب أن نوضح الكودات التي يقوم عليها (وسنحاول أن نفعل هذا في الفصل الثامن) فإننا لا نرى ما من شأنه أن يمنع من استعمال هذه المزدوجة من المفاهيم.

فمع ر. بارتس وش. متز – و – ك. اوريشيوني سنراهن إذن "من أجل الدلالة الإضافية، مع ذلك" إذ أننا بانتظار إيجاد ما هو أفضل، نمتلك بهذا مفهوماً عملياتياً، منتجاً وشارحاً بغية إيضاح هذه الظاهرة الأساسية، ألا وهي أن المجتمع، فيما يخصنا هنا، أي السينما، يطور دائماً إنتاج المعنى على عدة مستويات – وقد اقترح ر. بارتس أن نطلق تسمية "علم الأعماق" (bathmologie) على هذه الدراسة لتراتب المستويات في الخطاب) [رولان بارتس، بقلمه Roland BARTHES, parlui-meme, Seuil, 1975 p. 71] .

القسـم الثـاني

مقاربة في اصطلاحات كوديـة

الفصل السادس

مفهوم الكود (La notion de code)

تأتي كلمة كود (Code) أصلاً من مصدر لاتيني Codex يدل على ألواح خشبية يكتب عليها. وعن طريق الزحلقة المجازية، أصبحت الكلمة تعني النصوص التي كانت تكتب على تلك الألواح، ونظراً لكون تلك النصوص نصوصاً قانونية في الأساس أصبحت تعني نص القوانين بذاته ونص الدساتير أو الأوامر التي تظهر على تلك الألواح. وهذا المعنى القانوني، المحفوظ حتى أيامنا في تعابير مثل "Code penal" (أي القانون الجزائي – المعرّب) أو "Code Civil" – (أي القانون المدني – المعرّب). ثم توسعت الكلمة لتشمل كلا كاملاً من القواعد الاجتماعية الصريحة أو الضمنية " وهكذا نتحدث عن "Code chevaleresqe" (أي قانون الفروسية – ويقصد بها قواعد أخلاق الفروسية – المعرّب) و "Code de l'honneur" (أي قانون الشرف ويقصد به مقتضيات السلوك الشريف – المعرّب) أو عن "Code moral" (أي قانون الأخلاق – وترتبط بالسلوك الأخلاقي – المعرّب) ومن هذه الدلالات المؤسساتية التي تشترك كلها في التدليل على نظام من الترابط بين مجموعتين من العناصر –

فالقانون المدني يربط بين مجموعة من الأحكام حول الطريقة التي يجب التصرف بموجبها وعن عقوبات تتعلق باختراق تلك الأحكام – ومن هنا توصلت كلمة "Code" إلى أن تعني، بصورة أكثر تقانة، " ***إنشاءات تقيم ترابطاً نظامياً بين منظومتين***".

أما من الناحية التاريخية، فيبدو أن تعبير كود (Code) قد دخل الألسنية عن طريق نظرية الإعلام والترجمة المؤتمتة؛ ثم انتقل هذا التعبير من الألسنية إلى السيميائية ثم انتقل ضمن السيميائية نحو سيميائية السينما. وانطلاقاً من الخمسينيات، تاريخ نشر " نظرية التواصل الرياضية " لشانون – و – ويفر (١٩٤٩)، عرفت كلمة كود Code، بالفعل، حظا فوق العادة وترسخت في قطاعات عديدة من البحث، سواء تناول الأمر أعمالاً تتعلق بالعالم الطبيعي – تعريف الكود الوراثي (اكتشاف العنفة المزدوجة يعود إلى الخمسينيات)، وهي محاولة لتوضيح كودات التواصل الحيواني والأبحاث عن الكودات التي تحكم العمليات العصبية – الفيزيولوجية، إلخ – أو دراسة العالم الثقافي؛ ومن البدهي تماماً أن السيميائية استولت على هذه الكلمة (الاصطلاح) في هذا النطاق الأخير وجعلتها تعمل على كل ما يكوّن هذا العالم؛ وهنا بدأ الكلام عن كود القرابة وكود الأساطير وعن كودات مطبخية وكودات معمارية وكودات استخدامات المكان (Proxémique)[1] والحسية الحركية (Kinésique) وكودات السلوكية، وكودات فنية وأدبية، إلخ. ونتذكر مثلاً أن ر. بارتس في تحليله "المغربية الجديدة" لبالزاك (La nouvelle sarrasine) [S/Z Sevil, 1970] ، شغّل

١- كلمة Proxémiqe تدل على قسم من السيميائية يدرس كيف تستخدم الكائنات الحية – وخصوصاً الإنسان – المكان. (القاموس – الفرنسي– الفرسي–).

خمسة مستويات كودية هي: الكود السيمي[1] (أي المعنيّات في النص) والكود الثقافي (الرجوعات إلى علم أو إلى حكمة)؛ والكود الرمزي (وحدات المجال الرمزي) والكود التفسيري أو التأويلي (الوحدات التي مهمتها صياغة لغز ما والإتيان بتفكيكه) والكود Proairétique أو كود الأعمال والسلوكيات.

إن هذا الانتشار المدهش لم يجرِ دون بعض الانحراف ولم يفت التساؤل حول شرعية وعواقب استعمال مفهوم كود في الألسنية وفي السيميائية.

دفاع عن مفهوم "الكود" (Defense de la notion de Code) :

إن ***القاموس القياسي لنظرية الخطاب*** الذي وضعه آ – ج. غريماس وج كورتس (Hachette Université - 1979) يعطي عن مفهوم "الكود" التعريف التالي:

"جرد رموز مختارة بطريقة عشوائية، مرفوقة بمجموعة قواعد تركيب "الكلمات" المرموزة، يوضع في كثير من الأحيان موازياً لقاموس (أو معجم) للغة الطبيعية [...]. فالأمر يتعلق هنا، في شكله البسيط، بخطاب مصطنع مشتق".

وفي مجال نظرية الإعلام، يدل مفهوم "الكود" علىتعادل بين متتاليتين من الوحدات كلمةً فكلمة. وأوضح مثال للكود يتطابق مع هذا التعريف هو "المورس" الذي يقيم تعادلاً كلمة كلمة بين حروف الأبجدية ومتتاليات النقاط

١– سيمي، نسبة إلى سيم Sème وهو أصغر وحدة ذات معنى – المعرّب.

والخطوط. وليس من شك أن في اللغات شيء ما يذكر بهذا المفهوم للكود: فهي تَبْني الأقوال وفقاً لقواعد وانطلاقاً من وحدات قابلة للتركيب فيما بينها (انظر: عمليات الربط)؛ غير أن الشبه يتوقف هنا. فثمة فرقان كبيران يفصلان اللغات عن الكودات.

الفرق الأول: إذا كانت الكودات منظومات استبدالية (أي تضع شيئاً بدلاً عن شيء – المعرب) فإن اللغات، من جهتها، تشكل منظومات مباشرة. وبينما يتم الانطلاق في الكودات من رسالة متشكلة سلفاً لتؤدي إلى رسالة أخرى تعبّر عنها رموز مختلفة، نجد في اللغات أننا لا نلاحظ وجود رسالة إلى عند نقطة الوصول (أي وصول الرسالة – المعرّب) بينما لا نعرف شيئاً تقريباً عن نقطة انطلاقها:

"فبسبب وجود لغة طبيعية نجد في درس الكودات الاصطناعية، أن عبارات التكويد (Codage أي صنع الكود – المعرّب) وفك التكويد (أو فك الرموز) تتخذ معنى دقيقاً: فالمسألة هي أننا لكي نستطيع تحويل رسائل سابقة التكوين، ونقلها بصورة أفضل (بصورة أسرع وإلى مدى أبعد وحتى يزيد من الأمان، إلخ.) ثم إعادة تشكيلها بغية جعلها قابلة للفهم عند الاستقبال، وبالعكس فإن اللغة تستطيع أن تساعدنا في معرفة مباشرة عن الحقيقة اللاألسنية (أي عن المرجع): فإذا تحدثنا عندئذ عن تكويد (Codage) فينبغي أن نتذكر أن ذلك يكون على شكل أوسع، مختلف كل الاختلاف عن الأول، فلا يعود المطلوب هو الانتقال من رسالة إلى أخرى، بل من تجربة إجمالية إلى رسالة"

[Frédéric François, "le langage" "الخطاب", Encyclopedie de la pléïade, Gallimard, 1968, p. 11]

الفرق الثاني: في اللغات تكون العلاقات "النظيرية" بين العاني والمعنيّ هي الاستثناء؛ ومن النادر جداً أن تكون هناك مراسلة كلمة فكلمة بين سلسلة

وحدات المعاني وسلسلة وحدات المعنيّ؛ فتارة يكون هناك عدة معنيّن مقابل عان واحد، (انظر ظاهرة المجانسة: فكلمة "cousin" يمكن أن تعني أقرباء أو نوعاً من الحشرات) وتارة يكون هناك عدة عانيات مقابل معني واحد: "Auto, voiture, bagnole" (أي ثلاث كلمات تعني "سيارة") إلخ (علماً أننا لا نتحدث هنا إلا عن معنيّات لدلالة أصلية، أما على صعيد الدلالات الإضافية فهذه الكلمات هي عبارة عن معنيات مختلفة).

ج. مونن : "مفهوم الكود في الألسنية" (La notion de code en linguistique) في مدخل إلى السيميائية ص ص ٧٧-٨٦.

إن هذين الانتقادين ينطبقان بمزيد من القوة على الخطاب السينمائي: فالسينما لا تعمل مباشرة انطلاقاً من الحقيقة وحسب (فهذا هو إذن الحال لنقول هنا مع ف. فرانسوا، "أننا ننتقل من تجربة إجمالية إلى رسالة") بل تعمل على طريقة التجانس المعمم: فمقابل عنصر واحد ممثل، تتغير العانيات عند أقل تغير في الكادراج (ضبط الصورة) أو أقل انتقال يقوم به الشيء المنظور إليه؛ ففي لقطة تعرض علينا سيارة من الأمام ثم من جانب ثم من خلف على التوالي لا يكون العاني ذاته هو الذي يردك إلى المعنيّ "سيارة" من صورة جزئية إلى أخرى: فصورة السيارة تختلف تبعاً لكوننا نراها من الأمام أو من جانب أو من الخلف.

ومن الممكن إبداء ملاحظات مماثلة على أكثر استعمالات مفهوم الكود في السيميائية. فإذا اقتصرنا على التعريف بنظرية الإعلام، أصبح من غير المجدي وضع الكودات كأساسات لمنظومات سيميائية معقدة مثل السينما أو اللغات الطبيعية. علماً بأن الألسنيين والسيميائيين يدركون جيداً الانزلاق

السيميائي الحاصل. فإن ر. بارتس يعترف بأنه لا يستعمل الاصطلاح في معناه "الدقيق" و "العلمي" بل لكي يدل فقط على مجالات ترابطية، على تنظيم "فوق النص" من الإشارات التي تفرض فكرة تركيبية ما؛ إن درجة الكود درجة ثقافية في جوهرها: فالكودات تشكل نوعاً مما سبقت رؤيته، سبقت قراءته، سبق عمله: إن الكود شكل مما سبق تكوّنه عن كتابة العالم " ("تحليل نصي لحكاية من حكايات إدغار بو"، السيميائية السردية والنصّية – لاروس – ١٩٧٣ – ص ٥٠).

فهل كان خطأً أن يُلجأ إلى مفهوم الكود في الألسنية وفي السيميائية؟ إن بعضهم مثل أندريه رينيه يعتقدون ذلك، مؤكدين أنه كان من الأفضل [...] عدم النظر البتة إلى هذا التشـــابه وعدم محاولة توسيعه ومده إلى درس المؤشرات غير الألســـنية" [*أزمة الخطاب العلمي* – la crise du langage scientifique) منشورات أنتروبوس – ١٩٧٤ ص ١٦٤]. وهناك آخرون، يعتقدن بالعكس أن استعمال هذا المفهوم، حتى ولو رأينا فيه نوعاً من التحول إلى "استعارة مجازية" أو "الاستعارة غير الشرعية"، قد لعب وما يزال يلعب دوراً أساسياً في تاريخ العلوم الإنسانية.

رائعة في هذا المنظور برهنة أومبرتو إيكو في الفصل الذي كرسه لهذه المشكلة في "*السيميائية وفلسفة اللغة*" (P.U.F.-1988): ["أسرة الكودات"]. ويبدأ إيكو بالتأكيد أن "مفهوم الكود يفترض في جميع الحالات مفهوم اتفاقية (أو اصطلاح – المعرب). اتفاق اجتماعي – من جهة – وآلية تحكمها قواعد، من جهة أخرى". [ص ٢٤٣] ثم يوضح قيمة انتشاره المدهشة ذات الدلالة: "فتحت الاستعمال الواسع لهذه الكلمة، هناك نوع من الاتجاه العام (وربما

نقول في الأدب الفني هناك كونستوولن Kunstwollen)، وإذا كان استعمال الكلمة يجازف بالوقوع في الإبهام، فإن الاتجاه، من جهته، دقيق يمكن وصفه ويمكن تحليله في مركَّباته (عناصره – المعرّب)" (ص ٢٤٣). فمقاربة درس هذه الظاهرة الثقافية أو تلك بعبارات كودية إنما تتضمن دلالة دقيقة تماماً:

"إن رؤية حياة الثقافة كنسيج من كودات والرجوع المتواصل من كود إلى كود إنما تعني البحث عن قواعد لنشاط "السيميوزيس" (Sémiosis). وحتى عندما كانت القواعد مبسّطة، كان من الأهمية بمكان البحث عنها. إن المعركة في سبيل الكود كانت معركة ضد ما لا يوصف" [ص ٢٧٣].

إن واقع الشعور بالحاجة إلى خوض هذه المعركة يعني أن مشكلة القواعد ومشكلة منشئها وطريقة عملها قد أصبحت مطروحة، ومعها، ضرورة شرح الظاهرات الفردية والظاهرات الاجتماعية بتعابير موحّدة. فانبثاق الكود يقول لنا إذن أن الثقافة المعاصرة تريد أن تبني أغراضاً معرفية أو أن تبرهن أن في جذور عملنا ككائنات بشرية أغراضاً اجتماعية تمكن معرفتها. فمفهوم الكود يشكل في وقت واحد شرطاً أولياً ونتيجة فورية لمشروع تكوين العلوم الإنسانية. وإذا كانت العلوم الإنسانية وهماً فإن البحث عن كودات سيكون وهماً: لأن مصير المفهومَين حميم الارتباط: فالكود هو الأداة الفئوية لهذا الواجب العلمي الذي تشكله العلوم الإنسانية، إنه سيكون العودة إلى فلسفات العقل الخالق" [ص ٢٤٦].

وبالعكس:

كل معركة تبالغ في استباق أوانها ضد غزو الكوارث يمكن أن تخفي الرغبة في العودة إلى ما لا يوصف.

ويخلص إيكو إلى الاستنتاج:

"لقد تمّ التأكيد – مع مفهوم الكود –أنه حتى حيث لا نلاحظ ظاهرات أكثرها ما يزال مجهولاً، ليس هناك، مبدئياً، شيء لا تمكن معرفته، ما دام هناك شيء باقياً موضع تحقيق، ألا وهو منظومة القواعد" [ص ٢٧٣].

وهكذا يصبح مفهوم الكود "شعلة مناخ ثقافي"، "شعار ثورة علمية" [ص ٢٤٣] شعلته ثورة العلوم الإنسانية في هذا النصف من القرن العشرين.

إذا كنا قد سمحنا لأنفسنا بتكثير استشهاداتنا من إيكو، فذلك لأنها أوضح سطور رأيناها تكتب حول المسألة. فثمة إذن حالات يمر فيها الدفاع عن العلم بقبول انزلاق مفهومي. فالسعي العلمي ليس فيه شيء من الوضع الجامد المُجمَّد: بل إن الشيء الجوهري هو أن نرى جيداً أين تكون المجازفات وأين يجب على مطلب الصرامة المفهومية، المشروع، عندما، يتعلق الأمر بالمحافظة على تماسك مقاربة ما (هكذا كانت الحال مع مفهوم "الربط" "articulation") أن يسمح بتقدم مصالح عليا: أي عندما يؤدي الانزلاق المفهومي إلى إدخال مطلب التماسك حيث لم يكن يتوفر سوى الانتقائية والنزعة الذاتية. وهذا هو ما يحدث مع مفهوم الكود في الميدان الثقافي.

وفي ختام هذه المناقشة، يبدو استعمال مفهوم الكود في الألسنية والسيميائية وكأنه يرتدي فائدة مزدوجة: فائدة في فلسفة العلوم[1] (معرفية – èpistèmologique): فهو يؤكد أن المقاربة العلمية للأمور الثقافية شيء ممكن؛ وفائدة استكشافية (heuristique): فتسمية "كود" لهذا المستوى او ذاك من طريقة

١– فلسفة العلوم (أو مبحث العلوم حسب القاموس) بحث نقدي في مبادئ العلوم وفي أصولها المنطقية.

العمل يعني الافتراض مسبقاً بأن هذا المستوى يمكن إنشاؤه بطريقة منتظمة وبالتالي الدعوة إلى إنشائه. ومن الممكن الآن أن نعطي تعريف مفهوم الكود كما سيجري استعماله في سيميائية السينما.

تعريف: "الكود" عملية "التطلّع إلى وضع القواعد" لمختلف مستويات عمل الخطاب السينمائي.

وسوف نلح على حصافة هذه الصيغة: فالتقعيد (أي وضع القواعد – المعرب) يصوَّر هنا كمطلب ضروري يمنحه الباحث لنفسه، حتى ولو كان يعلم أن التقعيد القوي في السيميائية (كما هو التقعيد في المَنطق أو حتى في قواعد العبارة) لا يمكن بلوغه في وقت قريب. مع أن هذا المطلب هو الذي يؤسس لهدف الأبحاث العلمي.

وبشكل واضح جداً في هذا المنظور، ينظر كريستيان متز إلى دراسة كودية للخطاب السينمائي في بحثه الخطاب والسينما.

II– في بعض مبادئ الملاءمة(De quelques principes de pertinence)

إن الفكرة القائلة بأن الخطاب كود، شكل فكرة عامة مبتذلة في تبسيط الألسنية والسيميائية؛ ولم تفلت السنيما من هذه التماثلية وكثيراً ما نجد الفكرة القائلة بوجود "كود سينمائي" وبأن "الخطاب السينمائي عبارة عن كود"، وينبغي وصف كود السينما. وليس بدون فائدة أن نحاول تفهم من أين تأتي هذه الفكرة وأن نرى التعاليم التي يمكن استخلاصها منها. هنا يمكن أن نقدم تفسيرين.

التفسير الأول يضع منشأ المماثلة في الاقتناع المعبر عنه في كثير من الأحيان بأن هناك "جوهر" مادي للسينما وسوف نتبع هنا تحليلات السيميائي الإيطالي إيميليو غارّوني.

يقارب إ. غاروني هذه المسألة في كتابين غير مترجمين إلى الفرنسية هما سيميوتيكا إد استيكا (السيميائية وعلم الجمال) [Laterza 1968] ثم "بروجيتودي سيميوتيكا" (مشروع السيميائية) (laterza 1972).

ويشرح إ. غارّوني أن واقع كون السينما ولدت كسينما صامتة قد أدى إلى تعريفها بأنها "خطاب الصور المتحركة"؛ ثم وبعدها تمّ الانتقال من هذا التعريف إلى المطالبة الجمالية لهذه النوعية المادية. ويعتبر رودولف ارنهايم، مثلاً، أن طابع السينما الفنّي يرتبط "بطبيعتها" البصرية تماماً، أي بنواقصها: أي بكونها تعطي صورة ناقصة عن الحقيقة (صوراً مسطحة، بالأسود والأبيض ودون صوت).

رودولف ارنهايم، "فلمز آلزكونست" ١٩٣٢ – إعادة النشر عند فيشر تشيينبوشر، فرنكفود آم مين – ١٩٧٩ – الكتاب غير مترجم إلى الفرنسية؛ الترجمة الإنجليزية: الفلم كفنّ (Film as art). فيبر ١٩٥٨).

والفكرة الكامنة في هذه الحجة هي أن الخطاب السينمائي، بوصفه خطاباً للصور المتحركة، يشكل كلاً متناسقاً ومتجانساً وأنه لهذا السبب يشكل فناً؛ فينبغي إذن قبل كل شيء الحفاظ على هذا التجانس، ومن هنا يأتي رفض ارنهايم للون والكلام؛ ومن هنا أيضاً يأتي عند بعض المنظرين الجدال حول السينما المسرحية التي تعتبر سينما "مغشوشة". وانطلاقاً من مثل هذه الأفكار

توجب الاقتناع شيئاً فشيئاً بأن هناك كود للسينما يضمن انسجام الخطاب السينمائي كفنّ.

وهذه الطريقة في الدفاع عن وجود كود سينمائي، تقوم على اختلاط مزدوج؛ الانزلاق من مفهوم جمالي (معياري) إلى وصف ذي تطلع "تظامي" (وجود كود سينمائي مفترض عنه الانطلاق كمتطلّب فني، وبالاستناد على هذا التطلّب نتوصل إلى التصريح بأن الخطاب السينمائي عبارة عن كود)؛ والخلط بين مفهوم الكود (كمرجع خطابي) ومفهوم المنظومة النصّية (مرجع فلمي).

إن مفهومَي كودات ومنظومات نصّية فيهما شيء مشترك هو كونهما تركيبات منهجية ولكن هذه العمليات التركيبية لا تعمل على مستوى واحد ولا على أغراض واحدة.

فالكود منظومة تعمل عرضانياً على جميع الأفلام ولا يتناول إلا مستوى عانيا واحداً هو كود المتغيرات السلّمية (الخيار بين لقطة قريبة (مضخمة، ومقطع أميركي، ومقطع متوسط ومقطع إجمالي، إلخ.). والذي يدخل في كل فلم، بحيث لا يمكن سحب مقطع دون وضع الكاميرا على مسافة ما من الأشياء المفلّمة؛ والشيء نفسه بالنسبة لكود زوايا أخذ الصور والمونتاج، إلخ – فدراسة الخطاب السينمائي هي دراسة الكودات التي تتدخل في هذا الخطاب.

والمنظومة النصّية هي منظومة تركيبية غرضها فلم أو مجموعة أفلام، ولكن مستوى تدخلها هو مستوى تدخل مجموع المعدات العانية (أي عمل

مجموع الكودات) في الفلم أو في مجموعة الأفلام المقصودة، وهي مجموعة يربط بينها في بنية متجاسة ومتناسقة: "نظام فريد". فـــ "التحليل النصّي" يقوم على بناء أنظمة فريدة.

وإذا دخلنا في لعبة ارنهام، أي إذا اعتبرنا أن التجانس مقياس ذو قيمة فنّية (وهذا بعيد الاحتمال) نستطيع أن نتقبل الفكرة القائلة بأن فلماً ما يكون أكثر فنّية بقدر ما تكون منظومته النصّية أكثر تناسقاً (فجميع عناصره تسهم في إنتاج التأثير نفسه) ولكن هذا لا يوجب كون الخطاب السينمائي نفسه كوداً متجانساً: إذ يمكن لمنظومة نصّية متجانسة أن تولد من خطاب متنافر من الناحية الكودية. وسيعترف ارنهايم في اللاوكون الجديد (le Nouveau Laocoon) أن الفن يستطيع أن يطوّر المتنافر إلى متجانس: فالسينما الناطقة رغم أنها في ذاتها متنافرة (أو متباينة – المعرّب)، يمكن أن تصبح فنّاً، بشرط أن يتواجد مستوى تركيبي أعلى يضمن تجانس المجموع بطريقة مستقلة عن كل خطاب آخر.

ونستطيع أن نستنتج من هذا التحليل مبدأين في الملاءمة.

المبدأ الأول: لا يجوز الخلط بين مقاربة منهجية ومقاربة جمالية (معيارية) إذ ليس من الممكن أبداً أن نخلُص من الواحدة إلى الأخرى.

المبدأ الثاني: لا يجوز الخلط بين "الكود" و "المنظومة النصية". فدراسة "المنظومات النصّية" تقابل التحليل النصي، ودراسة الكودات تقابل تحليل الخطاب السينمائي.

وهناك تفسير آخر يجعل التماثل بين الكود – والخطاب عند نقطة الانطلاق، وبالتالي انزلاقاً مزدوجاً في الدلالة: من مفهوم اللغة إلىمفهوم الكود ومن مفهوم الخطاب إلى مفهوم اللغة. ولا شك أن منشأ التماثل بين مفهومي الكود واللغة كان عند فرديناند دي سوسور ("مبحث في الألسنية العامة" – ١٩٦٠ ص ٣١) الذي يتحدث عن "التركيبات" التي يستعملها المخاطب عندما "يستخدم كود اللغة بقصد التعبير عن فكره الشخصي" (علامة التوكيد منا). وسوف تستعاد الفكرة مراراً وتكراراً فيما بعد حتى تصبح نوعاً من الفكر العام لنعود ونجدها في أكثر مؤلفات التبسيط.

مثلاً: "اللغات الطبيعية عبارة عن كودات أساسية"، (كل. أباسنادو). رسائل أجهزة الإعلام – ١٩٨٠. "سيد" ص ٢٥. – "ليست اللغة سوى نوع من الكود، أي مجموعة من الإشارات مرتّبة سلفاً". المقال "كود" في (Thesaurus de l`Encyclopédia Universalis-p.40).

وانطلاقاً من هذه المماثلة بين اللغة والكود، يُجري أيضاً عن طريق مماثلة الخطاب السينمائي واللغة، بمماثلة الخطاب السينمائي مع الكود. وهكذا يعتبر ب.ب.باسوليني أن السينما، بما أنها لغة، هي بالتالي كود الحقيقة الواقعية. وهذه الحركة المزدوجة من المماثلة تستدعي عدة ملاحظات.

فنلاحظ أولاً أن اللغة في رأي سوسور لا تختلط مع الخطاب الشفوي. وفي رأي سوسور أن اللغة ليست سوى قسم من الخطاب الشفوي، القسم الذي هو موضوع اتفاق اجتماعي أي القسم المكوّد (le partie Codée) من الخطاب الشفوي؛ أما الكلام كجزء آخر من الخطاب الشفوي، فهو يرتبط، من جهته، بالفردانية وبالتالي بغير المكوّد. وقد طوّر أندريه مارتينيه هذا التحليل في

كتابه "*عناصر من الألسنية العامة*" من خلال موازاة بين اللغة والكود من جهة وبين الكلام والرسالة من جهة أخرى. وفي هذا المنظور لا يكون الخطاب هو المماثل للكود بل اللغة فقط.

وحتى بالمعنى السّوسّوري للكلمة، ليس صحيحاً أن نماثل اللغة بكود. أما أن نرى في اللغة القسم المكوّد من الخطاب[1] فلا يعني أن اللغة هي كود؛ فاللغة ليست كوداً لأنها تضم عدة كودات: كالكودات الصوتية والكودات التشكلية (الصرفية) والكودات النحوية والكودات السيميائية، إلخ. ونحن نعلم الآن، بفضل الأعمال الألسنية التي تطورت منذ سوسّور، أن الكلام هو نفسه مكوّد وأنه يستوجب عدة كودات: كالكودات الجغرافية (فالناس لا يتكلمون بنفس الطريقة وذلك تبعاً للمناطق) والكودات المهنية الاجتماعية (فالناس لا يتكلمون بنفس الطريقة بل بحسب المنشأ المهني والطبقة الاجتماعية)، والكودات الظرفية (لا يتكلم الإنسان بنفس الطريقة بل تبعاً لظروف التواصل)، إلخ.

وأخيراً نذكر لننهي هذا التفحّص الموجز بأنه تبرهن في الفصل اسابق أن الخطاب السينمائي ليس لغة؛ وفي هذه الأوضاع، حتى لو كانت اللغات الطبيعية كودات (وهذا كما رأينا أعلاه ليس هو الحال) فإن هذا لا يبرهن في شيء على أن الخطاب السينمائي هو كود.

١- نلفت نظر القارئ إلى الفرق بين لغة Langue وخطاب Language. وللتفريق سمينا الثانية خطاباً أي لغة التخاطب أو طريقة التخاطب في مجال معين كقولنا الخطاب السينمائي كتاية عن الأساليب المختلفة التي تستعملها السينما في مخاطبة المشاهدين والتواصل معهم – المعرّب.

والحقيقة أن الخطاب ليس أبداً شيئاً متجانساً؛ وهو لا يقتصر أبداً على كود واحد؛ فخطاب ما،بل كل خطاب، لا يمكن وصفه إلا ***كعملية تركيب وتنسيق بين كودات***؛ طبعا، وتبعاً للخطابات، يمكن لهذه العملية التركيبية التنسيقية أن تكون معقدة إلى هذا الحد أو ذاك غير أن ثمة دائماً عملية تركيب وتنسيق وبالتالي عدة كودات قيد العمل. وحتى هذه الخطابات الاصطناعية التي تشكلها الخطابات الإعلامية فإنها تربط بين كودات شتى بقدر ما تعمل على عدة مستويات (فالتكويد الإعلامي وحده – أي الذي يقوم على تحويل مجموع المعطيات إلى وحدات تعدادية[1] – إنما يعمل علىمستوى واحد، ولكنه ليس على وجه الدقة خطاباً،إنه كود بل كود تقني). فماذا نقول إذن عن الخطاب السينمائي! بل كيف نحلل السينما الناطقة (Sonore) إذا فكرنا بأن السينما كود وحيد؟ وفي السنما الصامتة، كيف نأخذ العناوين الوسيطة في الحسبان دون أن نرجع إلى الكودات الألسنية وإلى الكودات الطباعية؟ وكيف لا نرى، بصورة عامة، أن السينما تعبئ الكثير من الكودات وأن العديد منها يتواجد أيضاً في خطابات أخرى؟ لقد درس انشتاين ذلك بقوة عندما درس السمات الإيقاعية المشتركة بين شريط الصور وشريط الصوت في مشهد من فلم "الكسندرنفسكي" أو عندما استعمل مفهوم المونتاج ليقارب عملاً أدبياً أو مسرحياً.

ليس سوى التأكيد على ***التنافر الكودي*** ما يمكن أن يتيح لنا أن نفهم بدقة عمل الخطاب السينمائي (بل وكل خطاب). هذه هي الفرضية المركزية لدى

١– الوحدة التعدادية (Bit) هي وحدة تتخذ أساساً في التعداد المزدوج الخاص بالآلات الإلكترونية – القاموس.

إ.غارّوني؛ وهي أيضاً فرضية ش. متز. أن عنوان الفصل الثاني، الفقرة (٣) *"الخطاب والسينما"* يمكن أن يكون تلخيصاً جيداً لما تؤول إليه هذه المناقشة كلها.

"كود واحد في عدة خطابات، وعدة كودات في خطاب واحد" (ص ٢٠).

والآن أصبح من الممكن أن نذكر المبدأ الثالث من تحليل الخطابات بتعابير كودية:

المبدأ الثالث: يجب أن يوصف كل خطاب بأنه تركيب وتنسيق بين كودات

إن التأكيد بأن الخطاب السينمائي هو تركيب وتنسيق (مزج) كودات يمكن أن يدع السامع يفكر أن هذا الخطاب يتضمن كودات ليس على السيميائي إلا أن يكشف عنها ويصفها. والحال أن الأمور لا تجري البتة بهذه الطريقة:

"إن كوداً ما ليس شيئاً تجده متشكلاً سلفاً أمامك بل هو بناء متجانس" [متز، الخطاب والسينما ص ٤٩].

"الرسالة بالنسبة للسيميائي، هي نقطة انطلاق، والكود نقطة المآل (الوصول): هو لا يصنع الفلم [...] وبالعكس يمكن القول عنه أنه، بشكل من الأشكال، يصنع كودات السينما [...]، ويجب عليه أن يبنيها وهذا يعني أنه يصنعها" (المرجع نفسه ص ٣٦).

وهذا ما يشكل نقطة اتفاق أخرى بين ش. متز وإ.غرّوني: فدرس خطاب ما لا يقوم على إبراز وحدات وبُنى موجودة سلفاً، بل يقوم على تكوين وحدات وبنى لها قيمة توضيحية. ومن هنا يأتي المبدأ الرابع للملاءمة:

المبدأ الرابع: الكودات لا تتواجد قبل التحليل؛ فهي وحدات "مبنية" لا وحدات "ملحوظة" (الخطاب والسينما – ص ٢٠).

والنتيجة الرئيسية لهذه الطريقة في فهم الكودات هي أنه تبعاً للمحللين وللتحليلات، أي تبعاً للمفترضات المسبقة عند الانطلاق وللأهداف المقصودة، يمكن أن تتوفر طرق مختلفة لبناء الكودات التي تتدخل ضمن خطاب واحد، وبالتالي طرق مختلفة لوصف هذا الخطاب بعبارات كودية. إن المناقشة التي قامت بين ش. متز و إ.غارّوني بشأن طريقة بناء كودات الخطاب السينمائي تقدم لنا توضيحاً جيداً لذلك

ش.متز: "نوعية الكودات ونوعية الخطابات، سيميوتيكا –١– العدد ٤ – ١٩٦٩ ص.ص. ٣٧٠-٣٩٦؛ وهناك عناصر من تلك المناقشة مستعادة في "الخطاب والسنما" الفصل العاشر – إ. غارّوني "السيميائية وعلم الجمال" (Semiotica cd – Estetica – Bari 1968 – الفصل الثاني الفقرة ٣ Progetto de` Semiotica, Laterza 1972)

ويرى إ. غارّوني أن الكودات عبارة عن بنى شكلية صرف لا يمكنها، ككودات، أن تكون مختصة بخطاب ما، فإن ما يصنع خاصية خطاب ما، هو التركيب والتنسيق (المزج) الكودي النوعي الذي يستعمله مع الاعتراف بصحة هذه المقاربة. ويؤكد ش. متز أن من المناسب على كل حال أن نعترف بوجود كودات نوعية حقاً لخطاب ما. أو بتعبير آخر، إذ كان خطاب ما، في رأي إ. غاروني، مزجاً نوعياً لكودات هي غير نوعية فإن متز يرى أن خطاباً ما هو مزج (تركيب وتنسيق) كودات يمكن أن تكون نوعية أو أن لا تكون.

ينبغي أن نفهم جيداً ما يدور في هذا النقاش. فالواقع أن التناقض بين متز وغارّوني يكمن في كون الواحد والآخر لا يسعيان لحل المشاكل ذاتها.

فإن إ. غاروني مشغول بوجه خاص بالرغبة في إبراز العلاقات التي بين الخطابات: وليس بدون أهمية أن نسجل كون هذا النقاش حول الخاصية يدخل عنده في صميم مناقشة حول نظرية الفلم الناطق. وبالعكس فإن متز منشغل بوجه خاص بمسألة خاصية الخطاب السينمائي وبإظهار الكودات الخاصة بالسينما – علماً أن متز يميل أحياناً إلى تعريف سيميائية السينما كدراسة للكودات النوعية وحدها. وسيكفي مثل واحد لجعلنا نفهم جيداً الفرق بين هاتين المقاربتين.

ففي رأي متز أن حلول صورة تدريجياً مكان أخرى (le fondu enchainé) هو صورة مجازية تعود إلى كود علامات الترقيم[1] في الخطاب السينمائي؛ فهي تعرَّف "كنوع من التصوير التراكمي[2] (Ssurimpression) الانتقالي بين صورتين هما أيضاً متتاليتان، وهي صورة فوق صورة (أو فوق صور) لا تتوقف معايرتها (إذا صح التعبير) عن التغير في الزمن، فالصورة الأولى تضعف تدريجياً بينما الصورة الثانية تقوى بنفس النسبة" [متز: "***الخطاب والسينما***" ص ١٠٢] . ولهذا التعريف فائدة مزدوجة: إنه يمنع الاستعمالات المجازية للصورة (فهو يمنع مثلاً الكلام عن حلول الصورة مكان أخرى في

١- علامات الترقيم (القاموس) والمقصود بها وضع علامات تفصيل النص كالنقطة (.) بين جملتين والفاصلة (،) والنقطة مع فاصلة (؛) بين مقاطع من الجملة الواحدة..إلخ – (المعرّب).

٢- Surimpression حسب القاموس (طباعة فوقية) ويشرحها بأنها طباعة صورتين أو أكثر على سطح حساس واحد أي مراكمة صور على فلم واحد. ونفضل كلمة "تراكم الصور" أو مزج الصور أو مراكمة الصور – المعرب.

الأدب)؛ ويظهر الحلول المتسلسل (le fondu enchaimé) كنموذج بذاته للصورة "تظل السينما وحدها قادرة على تحقيقه"، أي كصورة تنتسب إلى كود يختص أقصى الاختصاص بالخطاب السينمائي. وبالمقابل ينتج عن هذا التعريف جعل تحليل ما هو مشترك في مجموعة "الصورة – الصوت" أمراً مستحيلاً عندما يتقابل حلول متسلسل في شريط الصور مع تسلسل مشابه في شريط – الصوت.

من خلال هذه النظرة تُظهر مقاربة إ. غاروني أنها أفيد. وإذا تبعنا مقترحات السيميائي الإيطالي النظرية، فإننا سنصف الاحلال المسلسل كنتيجة لمزج كودات مجرّدة قابلة للظهور في المجال الصوتي وفي المجال البصري على السواء؛ ولنغامر بهذا التعداد: كود العلاقات الزمنية (فالاحلال المسلسل ينتج عن تقطيع سلسلتين من الوحدات) وكود العلاقات التزامنية (الاحلال المسلسل ينتج عن تطابق سلسلتين من الوحدات) وكود تغيرات الكثافة (فالاحلال المسلسل يربط تصعيداً بتنزيل). وعندئذ يظهر الاحلال المسلسل كصورة تعمل عرضانياً على شريط الصور وشريط الصوت. وأهمية هذا الوصف الجديد أنه يتيح تفسير مفعول التجانس الذي يحصل بين الصور والأصوات عندما يُظهر مثل هذه الصورة في وقت معاً على مستويي السلسلة الفلمية؛ وهي بالعكس لا تسمح بقياس درجة نوعية الاحلال المسلسل كصورة من الخطاب السينمائي.

إن هذه المناقشة توضح العلاقة القائمة بين طريقة البناء الكودي المستعملة ونوع التحليل الذي يمكن القيام به مع حسبان الاضطرارات التي يفرضها هذا البناء. وبقدر ما يستطيع المحلل أن يضفي على كود ما درجة

ونوعية العمومية أو الخصوصية التي يرغبها، يعود إليه اختيار طريقة البناء التي تبدو له الأكثر ملاءمة لعمله. ومن هنا يأتي مبدأ الملاءمة الخامس والأخير الذي يتوجب طرحه من أجل بناء الكودات.

المبدأ الخامس: يجب تكييف بناء الكودات مع محور ملاءمة البحث

الخلاصة :

القول بأن الكودات إنما يبنيها المحلل، لا يعني أن المحلل يستطيع أن يسمح لنفسه بأن يعمل ما يشاء: ولكن القضية هي أن يعلم ما هي المعايير التي يمكن الأخذ بهالتقييم هذه البناءات. فبقدر ما تكون الكودات بناءات شكلية، يمكن أن نفكر في تطبيق معيار التماسك المنطقي: فيجب أن يكون للكود تماسك داخلي قوي. وعلى كل الحال فالأمور ليست بهذه البساطة، كما يلاحظ آ.ج. غريماس بحق:

"في رأينا أن القبول بأن كل وصف هو بناء، هو بالطبع قول يعني الاعتراف بضرورة ما؛ ولكن الوصف يتضمن أيضاً تطلب أخلاق علمية ما. فكما أن هناك استعمال جيد للحرية كذلك لا يجوز أن يكون استعمال البناء المسبق بدوره،بناء تعسفياً: فالبعد الألسني لوجودنا واقع اجتماعي،ولا يجوز لوصفه أن يرمي إلا إلى بناء خطاب موافق للغة الطبيعية المطلوب وصفها" (السيميائية البنيوية، لاروس، ص ٦٧).

فلا يجوز إذن الاكتفاء بمعيار تقييمي داخلي وشكلي صرف؛ فيجب أن يكون الوصف لطريقة عمل خطاب ما متوافقاً مع الطريقة التي نعيش بها هذه "الحقيقة الاجتماعية" التي هي الخطابات. وهذا هو أيضاً معنى الملاحظة التي

أبداها الألسني ج. لاكوفَ إلى المنطبقي د. سكوت، وهي ملاحظة يتأسس عليها كل الفرق بين المنطق الشكلي والمنطق الطبيعي: إن ج. لاكوف يطالب بأن تبنى قواعد المنطق الطبيعي لتكون "ملائمة للطريقة التي تتصور بها الكائنات البشرية الكون" وليس فقط تبعاً لمعايير التماسك والبساطة والتفسير التي تستخدم في المنطق الشكلي [*الألسنية والمنطق الطبيعي* – كلنلسيك – ١٩٧٦ – ص ١٣٣].

وفي أطروحتها *في السيميائية القاموسية وسميائية التبيان*" [دائرة تجديد الانتاج في ليل –١٩٧٩–] تلح ك. أوريشيوني بقوة على ضرورة تجاوز معايير التقييم المنطقية الصرف:

"ليس لنموذج ألسني ما هدف سوى توضيح كل الحدسيات التي يمتلكها من يستعملون لغة ما عن اللغة التي يستعملونها و [...] إن تقييمها يقتضي أن تكون المعايير الداخلية (من تفسير وتماسك وبساطة) تابعة بشكل مطلق لمعيار واحد ألا وهو معيار التلاؤم الوصفي، والذي لا يقاس إلا بحسب التطابق الذي يلحظه الناس المتكلمون (وخاصة الوصّافون) أو لا يلحظونه بين الأوصاف المقترحة وبين حسهم الألسني بالذات".

وربما لا يكون عبثاً أن نشير، عند هذه النقطة من الفكرة، أن هذا الخيار لصالح معيار تقييمي مؤسس علىالتطابق مع حدس الأشخاص الذين يستعملون لغة ما أو خطاباً ما، لم يكن دائماً واضحاً لدى الجميع؛ وليكفي أن نذكّر هنابجميع المحاولات لبناء خطاب شكلي صرف؛ أو بإرادة بعض الألسنيين رفض كل لجوء إلى الحدس، والاكتفاء بالتلاعبات "الموضوعية" الصرف.

وإذا أسهبنا في إعلان ك. أوريشيوني نقول أن التحليل الكودي للخطاب السينمائي لا يهدف إلا إلى إيضاح جميع البدهيات التي يمتلكها المشاهدون (أو المخرجون) حول عمل هذا الخطاب وأن تقييم مثل هذا التحليل يتطلب أن تكون المعايير الداخلية تابعةبشكل مطلق لمعيار التلاؤم الوصفي، وهذا التلاؤم الذي لا يقاس إلا بمقياس التطابق الذي يلحظه المشاهدون (وخصوصاً الشخص الوصّاف) أو المخرجون (أو لا يلحظونه) بين الأوصاف المقترحة وبين حسّهم الخاص كمرتقين بالسينما.

وكذلك لا يجوز الإخطاء حول معنى القول "إيضاح جميع البدهيات التي يمتلكها المشاهدون بشأن عمل هذا الخطاب". فهذا لا يعني أن على المحلل أن يستعيد جميع هذه البدهيات في حسابه. فمثلاً أن يشرح لماذا يحس المشاهد بأن الأحداث التي تعرض أمامه على الشاشة إنما تجري من ذاتها على الشاشة ! والحقيقة أن "إيضاح بدهيات المشاهدين" سيكون في أكثر الأحيان (وليس دائماً) عبارة عن فصل آليات الإخراج عن خدعة، وإظهار مبرر وكيفية إيهام ما. هذا هو ولا شك أحد الأهداف وأحد الفوائد الكبرى من البحث السيميائي ألا وهو: توضيح وإبراز الكودات، التي تؤسسها، حتى البداهة.

الفصل السابع

مثال عن تحليل كودي للخطاب السينمائي

سنعطي الآن مثالاً من التحليل الكودي للخطاب السينمائي. وهذا التحليل الموجز لا يطمح إلى اقتراح وصف للكودات المستعملة حتى ولا إلى تعداد لها؛ بل يرمي إلى موضعة إطار لبناء كودي (أو هيكلة كودية – المعرّب) للخطاب السينمائي (علماً بأن هناك هيكلات ممكنة أخرى).

١-مبادئ عامة

إن محور الملاءمة المذكور من أجل بناء الكودات سيكون محور درجة اختصاصيتها السينمائية.

ونتابع أساساً في هذا التحليل، التحليل الذي اقترحه متز في الفصل العاشر من "الخطاب والسينما": "نوعي/ غير نوعي:نسبيّة قسمة معمول بها" ص١٥٧-١٩٠.

إن درجة نوعية كود ما للقياس بالنسبة إلى العلاقة التي يقيمها مع السمات الوثيقة الصلة "بمادة التعبير" في الخطاب موضوع البحث (حول "مادة التعبير" انظر الفصل ١١): وهكذا فكود المونتاج الذي لا يستطيع أن يظهر إلا

في الخطابات التي تتضمن السمات الملازمة / صورة / و / تضاعف/ (الشريط المرسوم، الرواية بالصور الضوئية، السينما، إلخ) هل سيعتبر كوداً أكثر نوعية لهذه الخطابات من الكودات التي هي من المستوى التشكيلي والتي يمكن أن تظهر في أي صورة وليست لها علاقة مع سمة / التضاعف أو التعددية/. علماً بأن أي وصف كودي ليس له معنى إلا داخل غرض سينمائي معين: فمستويات وطرق التنظيم الكودي (لا سيما تصنيف الكودات في مراتب) للسينما التجريبية ليست هي ذاتها في السينما التربوية، وهذه أيضاً تختلف عنها في السينما السائدة (العادية).

والآن، بعد وضع هذه المبادئ التوصيفية، أصبح من الممكن أن يكوّن المرء لنفسه فكرة إجمالية عن بنية النموذج.

ففي أحد الطرفين سنجد الكودات التي ليست لها إلا علاقة قليلة مع مادة العاني في الخطاب الذي يقوم بدور حاملها، أي الكودات غير النوعية بالنسبة لهذا الخطاب.

وسنسجل أننا نتحدث عن كودات ليست لها إلا علاقة قليلة مع مادة التعبير في الخطاب الذي يقوم بدور "الحامل لها" ولا نتحدث عن "كودات ذات ظهور شامل (عام)" أو عن "كودات يمكن أن تظهر في جميع الخطابات، كما يفعل بعضهم أحياناً (وكما فعلنا نحن بالذات)، ذلك أننا أصبحنا الآن متحفظين جداً حول إمكانية بناء مثل هذه الكودات، إذ تبدو لنا جميع الكودات ذات علاقة إلى حد ما مع بعض سمات مادة التعبير؛ مثلاً كود السرد الذي كثيراً ما يذكر كمثال لكود شامل (وقد ذكرناه نحن بأنفسنا)، لا يمكن أن يظهر إلا في الخطابات التي لها سمة /الزمانية/ أو التي فيها عانٍ /قابل للتزمين/ -

(أي ربطه بزمان – المعرّب)، وحتى الكودات السيميائية (أو على الأقل بعض قطاعات هذه الكودات) هي مجمدة (أو محصورة – المعرّب) ببعض الحمّالات العانية: فالموسيقى لا تستطيع أن تروي قصة أو أن تصف شخصاً أو منظراً، أو أن تجري محاكمة عقلية؛ وكذلك تجد السينما كثيراً من الصعوبة، لولا النجدة الكلامية، في حمل خطاب نظري صريح (انظر فشل مشروع أنشتاين في نقل كتاب "راس المال" إلى فلم)؛ ونحن بالفعل لسنا واثقين البتة بأن من الممكن إيجاد كود يصلح لكل خطاب. والنتيجة الطبيعية لهذه الملاحظة هي أن كوداً ما لا يمكن أن يقال عنه "غير نوعي" إلا بالنسبة إلى خطاب معيّن؛ وليس بالمطلق. ومن هنا يأتي التأكيد الدقيق: "كودات غير نوعية بالنسبة لهذا الخطاب".

أما في الطرف الآخر فسوف تتواجد الكودات التي تكون جميع سمات مادة التعبير الخاصة بالخطاب المقصود سمات ملائمة – بحيث تكون هذه الكودات دون أي مجال للظهور في خطابات أخرى – أي الكودات ذات النوعية القصوى؛ وبين هذين القطبين ستجد مكاناً لها سلسلة من الكودات ذات الدرجة الكبيرة نسبياً من النوعية تبعاً للترابطات التي تقيمها مع السمات الملائمة لمادة التعبير في الخطاب المعني.

II – اقتراح تحليل

يقع التحليل الآتي داخل ما سميناه في الفصل الأول "الموضوع السينمائي السائد". وهو يتخذ كأساس له، فيما يتعلق بشريط الصور، الوصف في سمات ذات صلة بمادة التعبير التي يقترحها ش. متز.

-/الإيقونية البصرية/

-/التضاعف الميكانيكي/

-/التعددية/

-/الحركية/

أما شريط الصوت، فمركّباته الثلاثة أي الكلام والضجيج والموسيقى، تتميز بالتعبير بواسطة سمة الصوت /المسجل/ (بعكس الصوت /المباشر/).

وسنبدأ بأن نميز، في داخل مجموع الكودات التي يمكن أن تدخل في فلم، مجموعتين ثانويتين كبيرتين: المجموعة الثانوية المؤلفة من كودات لا علاقة لها أوليس لها سوى علاقة ضعيفة رقيقة مع سمات مادة التعبير في السينما (وسوف نسمي هذه الكودات: كودات فلمية غير سينمائية) والمجموعة الثانوية المؤلفة من الكودات المرتبطة مباشرة بالسمات الوثيقة الصلة بمادة التعبير: الكودات الفلمية السينمائية. وتستطيع الآن كل واحدة من هاتين المجموعتين الثانويتين أن تكون موضع عمل من الهيكلة الداخلية.

أ- المجموعة الثانوية من الكودات الفلمية غير السينمائية

تبعاً لكون هذه الكودات تتدخل تحت الفلم أو فوقه أو في داخله بالذات، يمكن هنا إبراز ثلاثة مستويات من التكويد:

الكودات ما تحت – الفلمية

هذه هي الكودات المميِّزة التي تتحكم، خلال الحياة اليومية، بالتعرف على الأشكال (مثلث أحمر، مستديرة زرقاء) – أي مستوى تشكيلي – وعلى "الأشياء" (طاولة، رجل) – أي مستوى تصويري أو إيقوني. إن هذه الكودات تعمل، إذا صح التعبير، من تحت الفلم، بقدر ما تكون المهارة فيها شرطاً مسبقاً لكل عمليةِ تعرُّفٍ على الأشكال وعلى "الأشياء" التي في الفلم (انظر الفصل الثامن).

الكودات الفوق – الفلمية

إنها الكودات التي تكوّن الفلم في مجموعه: إنها تتدخل، إذا صح التعبير، من فوق الفلم لتعطيه شكل خطبة أو قصيدة أو وصف أو سرد (أو أي شكل آخر ممكن). أما كودات السردية (التي أصبحت مدروسة جيداً من قبل علم السرد أو السيميائية السردية) فهي على هذا المستوى، هامة بوجه خاص: فنادرة فعلاً هي الأفلام – الأفلام التخيلية، أفلام الريبورتاجات، الأفلام الوثائقية والإعلانية وحتى الأفلام التجريبية – التي تخرج كلياً عن تأثيرها. وهكذا نجد في هذه الأفلام "المأمور" و "المريض" و "معاون الطبيب" و "الديون" و "النقص الواجب تسديده" و "الامتحان النهائي"، إلخ. مما يوضحه بروب (Propp) في درس الحكايات العجيبة ونعمل عملها في كل نص سردي: "إنها عناصر كودية أصبحت مجرّدة وسيميائية صرف" تأتي لتعطي شكلاً صحيحاً للعانيات التي تظهر على الشاشة. أما مضمونها فهو ما تفيدنا به عن ما تستطيع كل ثقافة أن ترويه" (م. فرنيه قراءات الفلم ص ٤٩).

الكودات الضمن – الفلمية

والمقصود أساساً كودات إناسية[1] وثقافية تحكم الدلالات "الثانوية" كالدلالات الإضافية الرمزية (انظر الفصل الخامس) التي تسوقها الديكورات والملابس والإيماءات، والأفعال، والشخصيات والاكسسوارات إلخ في الفلم (أي "التصوير الإشاراتي الذي يستحدث عنه ب.ب. باسوليني").

وهكذا نفهم أن هذا النوع من السيارات يعني "الثراء" وذاك النوع يعني "الرفاه الهادئ والبورجوازي" وذاك النوع الثالث "الجرأة الوقحة لدى الشبيبة". ومثل هذه الكودات هي التي أكبّ ر. بارتس على إبرازها في بحثه *أساطير* "[Mytologies (Seuil 1957)]" وبودريارد في "*منظومة الأشياء*" [le Systeme des objets- (Gallimard-1968)]. ولما كانت هذه الكودات مرتبطة بثقافة وتاريخ، فإنها تتطلب تعلُّمها، وهذا ما يفسر الصعوبة التي نعانيها أحياناً في إدراك المعنى العميق لبعض الأفلام الآتية من ثقافات بعيدة عن ثقافتنا (كالأفلام الصينية أو الهندية أو الإفريقية).

إن مجموع هذه الكودات غير النوعية يلعب دوراً رئيساً في تفهم الأفلام. فإذا هدفنا إلى "فهم كيف يُفهم الفلم" فلا نستطيع أن نقتصد في تحليلها بل سنلاحظ دون عناء أن هذا التحليل يتطلب تجنيد علوم مختلفة جداً كدراسات الإدراك (التمييز) والعلوم الإدراكية وعلم السرد، وتحليل الكلام، والإناسة والتاريخ والتحليل النفساني، إلخ. وهنا،أقل من أي مكان آخر أيضاً، لا نستطيع إذن أن نكتفي بأن "نَعْرِف" السينما لكي "نفهمها". ثم أنه كما لا

١- نسبة إلى إناسة أي مبحث الإنسان والبشر وتطورهم وأصولهم إلخ (القاموس).

يستطيع باحث واحد أن يسيطر على مثل هذا الحجم والتنوع من المعرفة، فإن دراسة الخطاب السينمائي، بمقدار ما تريد أن تحسب حساب الكودات غير النوعية، لا يمكن أن تتم إلا إذا تشكلت فِرَق متعددة العلوم ومتداخلة العلوم.

م. فرنيه (M.Vernet) "الكودات غير النوعية" قراءات الفلم – آلباتروس – ١٩٧٥.

ب- المجموعة الثانوية من الكودات الفلمية السينمائية :

يمكن أن نعيد تجميع الكودات الفلمية السينمائية في أربع فئات كبرى تبعاً لعدد السمات ذات الصلة بمادة التعبير والتي تدخل في علاقة مع هذه الكودات:

١- فئة كودات الأيقونية البصرية: وهي الكودات التي تؤسس المعنى الدلالي الأصلي (الحرفي) للصورة. فعدا بعض الكودات التي تتدخل في العملية التماثلية ذاتها (أي التي تسهم مع الكودات الإدراكية في تأمين التعرف على الأشياء في الصورة؛ انظر الفصل الثامن) نجد هنا كودات العلاقات التركيبية – التعبيرية المكانية (كيف نفهم أن شيئاً ما هو أمام شيء آخر؟ وأن الواحد يقع إلى اليمين والآخر إلى اليسار؟ أن الواحد قريب والآخر بعيد؟)؛ وكودات العلاقات التركيبية التعبيرية التسلسلية (أو التتاليّة): كيف نفهم أن شيئاً ما يظهر، في عالم القصة المروية، لبضع دقائق أو ليضع ثوان قبل أو بعد شيء آخر، أو بالعكس. إن هذين الشيئين يتواجدان معاً باستمرار، إلخ.

٢- فئة الكودات التي تجنّد دفعة واحدة كلاً من الأيقونية البصرية والتضاعف الميكانيكي: مثل كود العلاقات السلّمية (اللقطات القريبة المضخمة، لقطة متوسطة، لقطة إجمالية، إلخ). وكود زوايا التقاط الصور وكود عمق المجال، وكود المسافة البؤرية، إلخ.

٣- فئة كودات الصورة الرمزية والضوئية (الفوتوغرافية) المتعددة: أي كودات مونتاج الصور في متتالية.

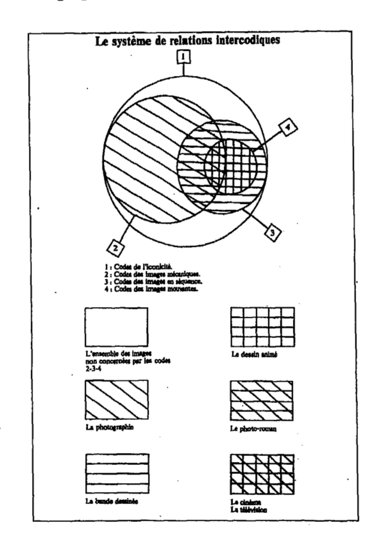
٤- وأخيراً فئة كودات الصورة الضوئية المتعددة والمتحركة (أي أثناء الحركة) : كود تحركات الكاميرا،وكود الموصّلات.

وكل واحد من هذه الكودات ينال نوعيته من ***منظومة علاقات بين الكودات***، والتي تميز الخطاب السينمائي.ونستطيع أن نمثلها بسلسلة من الدوائر، المتقاطعة أو غير المتقاطعة، التي تعبّر عن العلاقات التراتبية التي تقيمها هذه الكودات فيما بينها (انظر المؤطّرة). وكلما ازداد عدد التقاطعات ازدادت درجة نوعية الكودات المقصودة: فكودات الأيقونية البصرية تنطبق على كل صورة مجازية أو رمزية وهي بالتالي أقل نوعية في الخطاب السينمائي من كودات الصورة الأيقونية والميكانيكية التي لا تتدخل إلا في التصوير الضوئي والسينما والتلفزة؛ وهذه الكودات هي نفسها أقل نوعية من كودات الصورة الأيقونية الميكانيكية المتعددة، إلخ. إن كودات الصورة المتعددة وكذلك كودات الصورة المتحركة تتناول الصور المنتجة بطريقة غير ميكانيكية (شريط مرسوم، رسوم متحركة) كما تتناول الصور الميكانيكية على حدّ سواء. (الرواية المصورة، والسينما الفوتوغرافية).

ويجب القيام بتحليل مماثل لشريط الصوت وسوف نجد فيه تصنيفاً قريباً جداً من التصنيف الذي قمنا بتوضيحه لتونا بالنسبة لشريط الصور مع: آ) كودات غير نوعية وتضم جميع الكودات التي تعمل في العالم من أجل الكلام والضجيج والموسيقى- ب) كودات أقل عمومية تعنى ببعض الطرق الخاصة في الهيكلة (التركيب)، مثل التي تدير الكلام في المسرح والسينما (الإلقاء والنبرة) أو الكودات التي يشارك القلم فيها الأدب: مثل كودات إنشاء الحوارات، وكتابة التعليقات، إلخ – ج) كودات الصوت المسجل التي لم تعد تعني غير الراديو والتلفزيون والاسطوانات والكاستات المسموعة والمرئية؛ – د) وأخيراً كودات

علاقة الصور – بالصوت والتي هي كودات الصوت، الأكثر نوعية في السنما: الكودات السيميائية، كودات التزامن، كودات العلاقة بعالم القصة المروية، إلخ. (وسنعود بالتفصيل إلى هذه الكودات في الفصل العاشر).

حول هذه المسائل، انظر م. ماري "مفهوم شريط الصوت والكودات الصوتية"، القسم الثاني من المثال "صوت" قراءات الفلم ص ص ٢٠٣ – ٢٠٥ و "فلم صوتي، فلم موسيقي، فلم ناطق (دراسة الكودات الثانوية لشريط الصوت)" موريل (مؤلف جماعي) غاليله – ١٩٧٤، الفصل الثالث ص ص ٦١ – ١٢٢.



إن عدد الكودات التي يمكن إنشاؤها يتناقص مع تزايد عدد الترابطات مع السمات الوثيقة الصلة بمادة التعبير. وهكذا لم نستطع أن نذكر سوى مثالين من الكودات ذات النوعية القصوى هما كود تحركات الكاميرا وكود الموصّلات. وأن الشيء الجوهري يكمن في فكرة درجة النوعية. غير أنه ينبغي أن نرى جيداً أنه ليس هناك ترابط مباشر بين درجة نوعية كود ما وبين أهمية عمله: "فالزعم بأن فلماً ما هو أكثر "سينمائية" من آخر لأنه يستدعي عدد أكبر من الكودات النوعية الخاصة بالسينما، هو موقف ليس له أي أساس جدّي. وإن فلماً يضم كثيراً من تحركات الكاميرا والوصلات الإيقاعية والطبعات التراكمية (surimpressions) ليس سينمائياً أكثر من فلم مؤلف من مقاطع ثابتة فقط، حيث يتكفل بالسرد صوت من الخارج مثل "امرأة نهر الغانج" مثلاً ["la Femme du Gange" de Margerite Duras 1972] [جمالية الفلم – Esthétique du film-Nathan 1983 p 132]. وهنا أيضاً من الأجدر عدم الاستسلام لإغراء الانزلاق من التحليل الكودي إلى موقف معياري إزاء الجمال.

III – الكودات المختلطة والكودات الثانوية

أ– الكودات المختلطة :

قد يتساءل المرء إذا لم يكن من المناسب أن نتوقع بين الكودات الفلمية غير السينمائية والكودات الفلمية السينمائية فئة من الكودات "المختلطة" تتشكل من الكودات الإنسانية الثقافية (إذن غير سينمائية) التي تتعرض لتحولات عندما تندمج في الفلم، فتصبح بالتالي سينمائية إلى حد ما.

هكذا يحدث للكود الحركي (Kinesique) (انظر الفصل الثالث) وبصورة أعم بالنسبة لكود الحركات: ففي مشهد ملاكمة، يتوقف التأثير الذي تحدثه ضربة بالقبضة (قوة صدمها) على ضبط الصورة والمسافة البؤرية المستخدمة لتصويرها بقدر ما يتوقف على ضربة القبضة بذاتها إذا لم يكن أكثر؛ ففي "الثور الهائج" (Raging Bull) يعطي مارتن سكورسيز دليلاً رائعاً على ما يمكن الحصول عليه في "مردود" مباراة في الملاكمة عن طريق عمل سينمائي حقيقي (ولنلاحظ أن العمل في شريط الصوت يلعب أيضاً دوراً رئيساً في النتيجة الحاصلة). وبالطريقة ذاتها نجد في ريبورتاج عن سباق سيارات أن الانطباع بالسرعة، لدى سير السيارات النيزكية[1] جبهوياً (أي عندما تأتي نحونا وجهاً لوجه) يتوقف أساساً على المسافة البؤرية المستعملة: فالزاوية الكبيرة تشدد تأثير السرعة، بينما البؤرة الطويلة تقلله كثيراً. وقد استعمل قبل الأخير من "جدول البومة" حيث تحس وكأن البطل (الذي يتخيل عندئذ أنه يفلت من عقوبة الشنق التي حكم بها) يركض بكل قواه ولكن دون أن يتقدم.

ب- الكودات الثانوية

تشكل الكودات التي ذكرناها في هذا التحليل المكان الذي يعمر بالكثير من المسائل والكثير من المشاكل التي يتوجب على المخرج أن يحلها: كيف ينظم متتالية من الصور؟ كيف يصل بين الصور أثناء حركتها؟ كيف يوجه ممثليه؟ كيف يركب الفلم بمجموعه؟ وتبعاً للمراحل ولأنواع الأفلام وللحركات

١- النيزكية: السريعة جداً كالنيزك - المعرب.

الجمالية، ثمة بالطبع كثير من الطرق للإجابة على هذه الأسئلة. فكثيرة هي الأجوبة التي وردت حول مشاكل المونتاج: سينما المونتاج الخفي (رنوار - أو - ميزوغوشي) وسينما المونتاج الظاهر أو المعلن (السينمائيون السوفييتيون في العشرينات) وسينما "المونتاج باللصق" (غودارد) وسينما اللقطة المتتالية (ميكلوس جانكسو - جاك روزيبيه - لنذكر استعمالين مختلفين جداً لهذا النوع) إلخ. دون أن ننسى هذا الجواب الذي هو عدم وجود مونتاج في أفلام السينما البدائية أو في بعض أفلام الأبحاث.

انظر م. ماري، مقالة "المونتاج" في "قراءات الفلم"؛ انظر أيضاً العدد ٢٣ من "السينما الحركية" ("Cinem-Action") "منظرو المونتاج" بقيادة آلن وّيبر.



روبر انريكو : جدول البومة

ويقترح ش. متز تسـمية "الكـودات الثانويـة" لهذه "الأجوبـة المختلفـة على سـؤال واحد" ["الخطاب والسينما" ص ١٠٣]. وإذا كان سينمائي لا يجد أمامه مجالاً للخيار بين الكودات (فهو لا يفلت من المشاكل التي تطرحها) توجَّب عليه، بالعكس، أن يختار بين مختلف الكودات الثانوية. ونظام الكودات الثانوية نظام تنافسي: فاختيار المونتاج القصير أو رفض المونتاج، يعني، بحد ذاته، إلغاء طرق المونتاج الأخرى. وإذا نظرنا إلى تحليل الكودات الثانوية هذه النظرة نجدها تتوضع بين المقاربة الخطابية والمقاربة الأسلوبية: فالكودات الثانوية هي من فعل خطابي بوصفها تشكل فهارس لتركيبات يمكن كشفها وتدوينها، إنها أفعال أسلوبية لكونها تترجم مفهوماً جمالياً ما للسينما – وعلى كل حال، يجدر التمييز جيداً بين الكودات الثانوية والمنظومات النصّية: فالكودات الثانوية لها مكانة مجموعة ثانوية بالقياس إلى هذه المجموعات التي هي الكودات، بينما المنظومات النصّية ليست مجموعات ثانوية من الكودات بل هي تجنّد عدة كودات ثانوية.

الخلاصة: مشكلة الوحدات

نستطيع الآن أن نعود إلى مشكلة الوحدات والتي تعرضنا لها في الفصل الثالث وأن نفهم من أين تأتي كثرة الوحدات القابلة للتركيب وتنوعها غير المعقول لنوضح الخطاب السينمائي: ذلك أن هناك من الوحدات ذات الصلة بقدر ما هناك من البناءات الكودية الممكنة في الخطاب السينمائي. وفوق هذا، إذا كان صحيحاً، كما حاولنا هنا أن نبين، أن هذه البناءات الكودية

تتوقف حصراً على محاور التحليل التي يعيّنها الباحثون لأنفسهم وبالتالي يمكننا أن نؤكد أن ثمة من الوحدات بقدر ما هناك من المحاور التحليلية.

حول هذه القضايا؛ ش. متز "الخطاب والسينما" الفصل التاسع: "قضية الوحدات ذات الصلة" ص ص ١٣٩-١٥٦.

وتختلف هذه الوحدات من حيث حجمها وشكلها وطبيعتها تبعاً للمقاربة المستعملة والمستوى الكودي المقصود.

فدرس كود تصوير الحركة يفرض أخذ الصورة الجزئية كوحدة للتحليل، أما إذا تناول البحث كود المونتاج فستكون عندئذ مجموعات من اللقطات هي التي تتشكل في وحدات؛ وبالطريقة نفسها، إذا كان درس كود الإشارات الفاصلة (تسويد تدريجي - احلال متسلسل، قزحية، جنيحات، إلخ) يقتضي بناء وحدات مركبة من مجموعات صغيرة من الصور الجزئية التي لا تحتل سوى قسم صغير من المقطع الذي يحملها (ينبغي حوالي الخمسين صورة جزئية لإحداث تسويد تدريجي) فإن درس كود المهمات السردية لا يمكن أن يتم إلا انطلاقاً من وحدات تقابل لحظات فلمية كبيرة جداً، تدوم عدة دقائق، إلخ.

كما أن تنوع الأشكال يلفت النظر: فبعض الوحدات تكون تجريدية محض، ووحدات كود المونتاج، مثلاً، تكون قابلة للتوصيف كبنى منطقية من نمط A-B-A-B أي مونتاج متناوب أو من نمط A-B-C-D = متتالية — A: a1-a2-

=a3 أي مونتاج على شكل عناقي؛ وكذلك أيضاً تقابل وحدات الكود التفصيلي Code actantiel وضعيات وظيفية (positions fonctionnelles) يمكن تصريفها خارجاً عن كل ممثل يمثلها وعن كل تمثيل (إنابة): فاعل، مفعول، مُعارض، مُساعد، مُرسِل، مرسَل إليه [غريماس]... وبالعكس هناك وحدات أخرى تتخذ لها شكلاً في الإنابة (التمثيل) كوحدات كود الأفعال التي لا يمكن لحظها إلا في مجرى صور الفيلم. وهناك أيضاً وحدات أخرى تعتمد على الإنابات ولكنها تعمل على مستواها الخاص بها؛ فالكودات الرمزية تعبئ مثل هذه الوحدات إذ أن الملابس وعناصر الديكور والاكسسوار لا يمكن أن تعني شيئاً كرموز إلا إذا تم مسبقاً تعيين هويتها كعناصر من التمثيل (الإنابة). ولكن الرموز لا تختلط مع الأشياء التي تعمل كحاملة لها فالعدالة ليست ميزاناً، أما إذا تم الاعتراف بشيء ما بأنه ميزان، أصبح من الممكن له أن ينتج وحدة "العدل" في الكود الرمزي. وأخيراً هناك وحدات تتدخل ***من فوق*** وحدات أخرى موجودة غير أن معناها لا يرتبط مباشرة بهذه الوحدات (وهذا هو ما يميزها عن الرموز)؛ وفي الألسنية يقال لهذه الوحدات ***ما فوق التقطيعية***: فالتعرف على لهجة مرسيليا أو لهجة مدينة سانتيتيين لا يرتبط بمضمون الجملة التي سمح قولها، مع ذلك، بالتعرف على هذه اللهجة، ونقول الشيء ذاته بأننا نتعرف على تحريك الكاميرا إلى الأمام أوعلىبانورامية شمال – يمين بصرف النظر عما يتناوله هذا التحريك أو هذه البانورامية؛ ولكن ليس من الممكن أن يكون ثمة تحريك كاميرا أو تصوير بانورامي بدون صور حاملة. وكذلك يمكننا أن نلحظ الكثير من الوحدات الأخرى أيضاً ولا شك.

وأخيراً، تختلف الوحدات من حيث طبيعتها. فإذا أطلقنا تسمية "إشارة" على "أصغر عنصر قابل للاستبدال وله معنى في ذاته" [متز، "الخطاب والسينما" ص ١٥٥] فإن بعض الوحدات السينمائية يمكن الاعتراف بها كإشارات: مثلاً، حركات الكاميرا؛ إذ نجد في كود حركات الكاميرا أن التحريك إلى الأمام يأخذ معناه بالمقارنة مع التحريك إلى الوراء والتحريك الجانبي، إلخ. وفي المقابل لا يمكن التكلم عن إشارات بالنسبة للعديد من الوحدات الأخرى؛ فحركات كود الأفعال لها حجوم وأشكال متغيرة في غاية التغير مثلها مثل وحدات الكودات السردية. إن الخطاب السنمائي يجنّد بالتالي وحدات هي إشارات ووحدات ليست كذلك.

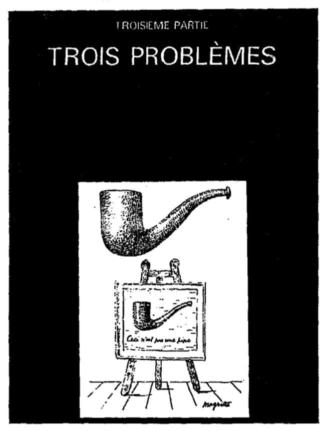
كثيراُ ما جرى التأكيد على أن السينما ليست خطاباً لأنها ليست ***منظومة إشارات***. ولكننا نأمل أن نكون قد بيّنا أن السينما إذا لم تكن منظومة فذلك لأنها لم تكن ممكنة الوصف إلا ***كمجموعة من المنظومات***. وهذه المجموعة تستدعي "المنهجية" على مستويين: على مستوى الأفلام فهي تتقبل الوصف بتعابير "المنظومات النصيّة"، وعلى مستوى الخطاب السينمائي الذي أصبح يبدو لنا كتركيبة من هذه المنظومات المسماة ***بالكودات***. ومن جهة أخرى، إذا لم تكن السينما منظومة إشارات فذلك لأنها تتطلب لوصفها بناء وحدات يمكن لها، حسب المحاور الكودية المطلوبة، أن تكون إشارات أو لا تكون. فالبحث عن الإشارة السينمائية هو بالتالي مسعى لا طائل تحته: فثمة ولا شك إشارات في الخطاب السينمائي، ولكننا لا نستطيع أن نقصر الخطاب السينمائي على منظومة من الإشارات. وهذا طبعاً ليس خاصاً بالخطاب السيمائي: فمن أجل تبيان اللغات الطبيعية، اضطر ألسنيون، هم أيضاً، إلى بناء وحدات ليس لها

البتة قانون الإشارات. وفي السيميائية (كما في الألسنية) ليست الإشارة (العلامة) إلا أداة في جملة من الأدوات الأخرى، أداة ليست مركزية إلى الدرجة التي يمكن أن يوحي بها اشتقاق كلمة سيميائية[1]. حتى ولو كانت هذه الأداة قد لعبت، تاريخياً، دوراً أساسياً بل مؤسساً. أما فيما يتعلق بتفهم طريقة عمل الخطاب السينمائي، فيمكننا حالياً بالضبط أن نؤكد أن مفهوم "كود" هو حتماً أهم بكثير.

١- أو إشاراتية – لأن الكلمة الأجنبية مشتقة من كلمة سيميو اليونانية ومعناها إشارة، فالسيميولوجيا هي علم الإشارات – أصلاً – المعرّب

القسم الثالث

ثلاث قضايا



الفصول الآتية مكرسة لتحليل ثلاثة قضايا هي: قضية التعرف على الأشياء في الفلم أو قضية التشابه – وقضية المونتاج وبشكل أعم، قضية الإنتاج التركيبي للكلام الذي ينتجه الفلم؛ وأخيراً قضية (وبالأصح بعض قضايا) العلاقة بين الصور والأصوات.

وعندما نعرض هذه الدراسات الثلاث، لا نهتم بنتائج التحليلات بذاتها بقدر ما نهتم بالمساعي المستعملة: فالمهم في نظرنا أن نبين ما يجري عندما نتنبّه إلى أن نحمل محمل الجد تعريف سيميائية السينما كمحاولة "لأن نفهم كيف يُفهم الفلم"

(ش. متز الخطاب والسينما – لاروس – ص ٥٦).

الفصل الثامن

في التشـــابــه

يسعى هذا الفصل إلى فهم كيف يتوصل المشاهد إلى التعرف على الأشياء التي يعرضها عليه الفلم – إن الشكل يؤخذ فيه على مستواه الأدنى، على المستوى الدلالي الأصلي (انظر الفصل الخامس): فقبل أن يرى المرء في نظارة الدكتور سميرنوف رمز الأرستقراطية المنتهية، يجب أن يكون قد تعرّف على نظارة؛ فعملية معرفة الأشياء هي ما نأمل أن نفهمه هنا.

وإذا كانت ثمة بدهية تفرض نفسها منذ بدء التصوير الضوئي والسينما، فهي أن الصورة الضوئية – الفلمية تعرض لك الحقيقة مباشرة، إنها تعمل كتمثيل موضوعي للواقع. وقد سجل بودلير منذ أيامه أن التصوير الضوئي "يعطينا كل الضمانات المرغوبة للدقة" وأنه "السكرتيرة ومحفظة التسجيلات لكل من يحتاج في مهنته إلى دقة مادية مطلقة". إن قوة هذا التأثير هي بحيث أن ر.بارتس الذي لا شك مع ذلك بكونه لا يهمل تعدادها عندما يتعلق الأمر بإبراز الكودات التي تبررها حتى البداهة، يحس كلياً هذا الإحساس السائد في المخيّلة الاجتماعية.

ما هو مضمون رسالة التصوير الضوئي؟ ماذا ينقل التصوير الضوئي؟ – مبدئياً، المشهد بذاته، الواقع الحرفي [...]؛ أكيد أن الصورة ليست الواقع ولكنها مع ذلك شبيهه بالتمام وهذا التمام التشابهي هو بالضبط الذي يعرّف التصوير الضوئي أمام الحس المشترك" ("رسالة التصوير الضوئي" ١٩٦١ – العدد الأول من مجلة التواصلات (Communications))

وكرد فعل ضد هذا المفهوم يتسع الكلام حول الطابع المتفق حوله للشبه الفوتوغرافي – الفلمي.

ا – الفرضية الاصطلاحية

"مشكلة سيميائية التواصلات البصرية هي أن نعرف كيف تستطيع إشارة، خطية أو فوتوغرافية، أن تبدو مساوية للأشياء مع أنه ليس فيها أي عنصر مادي مشترك مع الأشياء" [أومبرتو إيكو – مجلة التواصلات – العدد ١٥ ص ١٥].

ويأتي جواب إيكو واضحاً: "الاصطلاح ينظم كل عملية من عملياتنا التصوّرية" (ص ١٦) وهذا الموقف ذاته يعبّر عنه رينه لنديكنس في محاولة في السيميائية البصرية [كلنكسيك – ١٩٧٦]:

"تطرح الصورة الضوئية – الفلمية مشكلة الاتفاق الضمني الذي يوافق القارئ بموجبه على التعرف على شيء ما من العالم المرئي بالبصر، أي من العالم الواقعي دون أن يراه مباشرة، إذ أن الشيء المصوّر، وحده، يبقى قابلاً للإحساس المباشر" [ص ٤٤ – التأكيد منا].

وتتكب البرهنة، قبل كل شيء، على إظهار الفوارق بين الصورة الضوئية الفلمية والشيء الحقيقي الممثّل فيها. ولا حاجة لتحليل معمّق جداً حتى نلاحظ، مثلاً، أن الصورة الضوئية – الفلمية لا تحتفظ من الشيء إلا ببعده البصري فقط؛ فالبازلاء، كما يلاحظ ماغريت، تتميز بصفات تُمكن رؤيتها: لونها، شكلها، حجمها ولكن لها أيضاً خصائص لا تتعلق برتبة

المرئيات: كطبيعتها وطعمها ووزنها ["من رسالة إلى ميشيل فوكو" منشورة ثانية في "هذا ليس غليوناً" – فاتا مورغانا – ١٩٧٣ – ص ٨٣]. ففي رسم أو في صورة ضوئية تغيب جميع الخصائص المتعلقة باللمس والشم والطعم؛ فلا يمكن الاستدلال إلا انطلاقاً من الخصائص البصرية (الممثلة وحدها في الصورة)، وبفضل العلم الذي يمتلكه القارئ عن العالم ("كفاءته الموسوعية"). وعن طريق الصورة الضوئية بالأسود والأبيض تدخل تحديدات أخرى من النوع اللوني: وعندما يستعيد ويفنهو بارك المثال المشهور الذي يعطيه غومبريش بصدد لوحة كونستابل، نجده يقارن بين صورتين ضوئيتين بالأسود والأبيض للمنتزه ذاته، مسحوبتين من زاوية واحدة ولكن مع تباين كبير في التلوين (*الفن والوهم* – غاليمار – ١٩٧١ – (l'Art et l'Illusion)). فيلاحظ (إيكو) أنه ليس هناك سنتيمتر مربع واحد من هاتين الصورتين "مماثل تماماً، إذا صح التعبير، للصورة التي يمكن الحصول عليها مكانياً باستعمال مرآة. (...) إن التصوير الضوئي بالأسود والأبيض لا يعطي سوى تدرجات من الفوارق في سلّم محدود جداً من اللون الرمادي" ثم يستخلص: "ليس بين هذه الفوارق اللونية طبعاً واحد يقابل ما نسميه الحقيقة" [مجلة *التواصلات*" – (Communications N° 15 p 19)] ونقول أخيراً أن الصورة الضوئية – الفلمية تقصر أبعاد الشيء الثلاثة، في جميع الأحوال، على البعدين (ومن الممكن طبعاً متابعة التعداد).

أما المرحلة الثانية من البرهنة فقوامها التدليل على كون بعض هذه التحولات تنجم عن تنقيلات اصطلاحية للواقع الحقيقي إلى ثقافة معينة. إن الانتقال من البعد الثلاثي إلى البعد الثنائي أي مشكلة الأفق المنظور

(perspective) هي التي فتحت مجالاً لأكثر الأفكار عدداً وأكثرها توسعاً من وجهة النظر هذه.

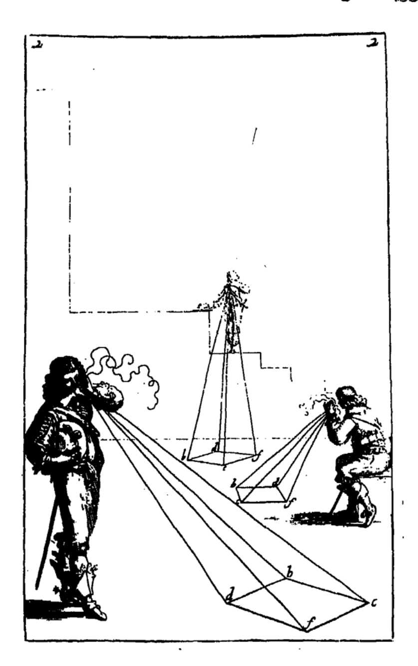
الرئاية (أي فن التصوير المنظوري) (la verspective) هي العلم الذي يدرس كيف يمكن تصوير الأشياء الثلاثية الأبعاد على مساحة ثنائية الأبعاد بحيث تتطابق الصورة المنظورية مع الصورة التي توفرها الرؤية المباشرة. وهناك مدخل جيد لمشاكل المنظور يتكون من المقدمة التي كتبها م.د. إملياني لكتاب إ. بانوفسكي "المنظور كشكل رمزي"، منشورات "منوي" – ١٩٧٥: "مسألة المنظور" ص ص ٧–٣٥.

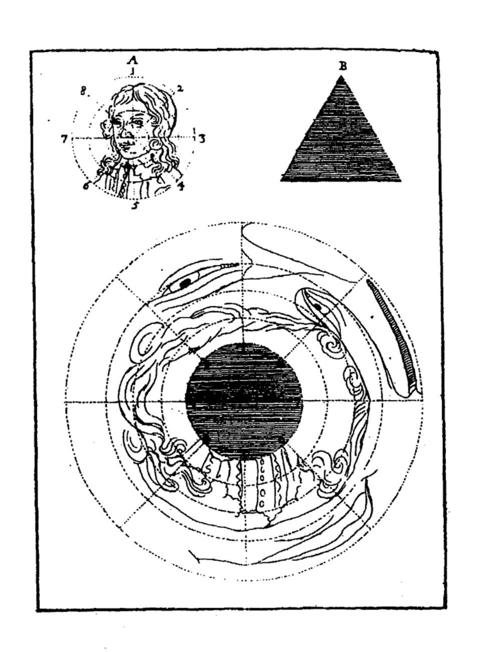
ولنكتفِ بأن نلخص بإيجاز النقاط الأساسية في البرهنة.

النقطة الأولى: يوصف المنظور الذي تستعمله عدسيات آلات التصوير الضوئي والسينمائي كوريث مباشر "***للمنظور الاصطناعي***" (Perspectiva artificialis) لبرونيلليش – و – ألبرتي، الرامي إلى التمكين من الحصول على نسخة أمينة عن الطبيعة. وتشكل

مع الرؤية الحقيقية للعالم حتى ولو كانت هذه الاصطلاحات حسنة الاستبطان إلى درجة أنها تبدو وكأنها التصوير المباشر للعالم بالذات. ومن المؤكد طبعاً هنا أن كتاب بانوفسكي، ***المنظور كشكل رمزي***، هو المرجع الأول؛ حيث يلح بانوفسكي على الطابع التاريخي للمنظور، أو بشكل أدق، للمنظورات، بمقدار ما أن ما يسعى إلى تبيانه هو أن ثمة طرقاً مختلفة لتفهم المنظور تبعاً للثقافات والعصور: وهكذا فالمنظور القديم (الذي يشكل في رأي بانوفسكي منظوراً منحنياً) "هو التعبير عن رؤية محددة تماماً للمكان، وإذا كانت هذه الرؤية تختلف اختلافاً أساسياً عن رؤية المعاصرين (التي هي

المنظور الخطوطي في نظر بانوفسكي) فلا يجوز اطلاقاً [...] إلا وصفها بأنها رؤية للمكان.




A
1
2
3
4
5
6
7
8
B

وهي بالتالي تعبير عن فكرة محددة تماماً أيضاً كان القدماء يكوّنونها عن العالم، أما الفرق الذي يكوّنه المعاصرون عنه، فهو، هنا أيضاً، أساسي بنفس المقدار". [ص ٩١]. ومن وجهة النظر هذه، فإن "البناء الهندسي "الصحيح"، الذي تم اكتشافه في عصر النهضة" [ص ٣٩] أي المنظور "الحديث"، الخطوطي يبدو كبناء ذاتي ورمزي وشكلي، كبناء لا يتفق فعلاً في شيء والتجربة المنظورية عن العالم: فالصورة المبنية وفقاً للمنظور الخطوطي مصممة لتُرى بعين واحدة، موضوعة في نقطة مراقبة محددة ومحكومة بأصرم التثبيت (دون أية حركة)، بينما رؤيتنا تتم بعينين وعيننا تتحرك باستمرار؛ ولا تظهر هذه الاتفاقات كتمثيل مباشر للعالم بذاته إلا لأنها استُبطِنت؛ ثم يلاحظ بانوفسكي أن اعتيادنا على رؤية هذا النوع من المنظور قد عززها كثيراً اعتيادنا على النظر إلى الصور الضوئية" [ص ٥٤].

إ.بانوفسكي،" المنظور كشكل رمزي"، منشورات مينوي – ١٩٧٥ [الطبعة الأولى ١٩٢٤].

ومن أجل البرهنة على الطابع الاصطلاحي للمنظور، يقدم بانوفسكي حجة أخرى: لما كانت شبكتنا العينية منحنية فإن إدراكنا للمكان لا يمكن أن يجري وفقاً للمنظور الخطوطي بل وفقاً لمنظور منحني الخطوط [ص ٤٤ وما يليها]. ومعلوم الآن أن هذا خطأ: فإن بانوفسكي قد خلط الشروط الفعلية للرؤية مع الطريقة البصرية التي تؤدي إلى تشكيل صورة على السـطح الداخلي والمقعّر من الشبكية؛ [...]. ولو كان يتوجب إرجاع الصورة التي يعرضها الرسام إلى الصورة التي ترتسم على قعر العين فإن المنظور الخطوطي المؤسس على أنه يرتسم وفق إسقاط مسطح، يجب فعلاً اعتبارها خاطئة أو تعسفية. ولكن هذا التطلب غير معقول بقدر ما هو يتمنى أن لا يكون ا لشيء هو المعطى إلى الإدراك بل الصورة كما تتشكل في قعر العين وهذا يعني أن الرسم ليس له من

الحقيقة إلا بقدر ما يتساوى مع تلك الصورة ويشارك في هذا الاستيهام. وبناء على هذا الحساب، كما قال غومبريش بحق، كان يحق لنا أن نريد جعل الصورة المرسومة مقلوبة على غرار صورة الشبكية. [(داميش - "منشأ المنظور"، فلاماريون ١٩٨٧ - ص ص ٢٣-٢٤]. وفي "العين التي لا تنتهي" [سيغييه ١٩٨٩] يكشف ج. اومون هذا الخطأ من بانوفسكي ويبرزه [ص ١٤٥].

ونظراً للتطورات التي أوجدها في مجال السينما، والصدمة التي أحدثها (وربما ما يزال يحدثها) في حقل النظرية (وتدريس النظرية؟) السينمائية، لا نستطيع أن نسكت عن نقطة ثالثة حتى ولو كانت هذه النقطة قد تقادمت قليلاً. ففي فترة ما بعد العام ٦٨، لم يتأخر منظرو الرسم فعلاً، وخصوصاً منظرو السينما، عن المبالغة حول المقاربة الاصطلاحية إذا أرادوا أن يروا في المنظور لا حركة اصطلاحية معينة ثقافياً، بل و "شكلاً إيديولوجياً" بل "بورجوازياً". أما في الحقل السينمائي فقد دافعت عن هذه الفرضية كل من "***دفاتر السينما***" و "***الحركية***" (Cahiers du Cinéma) et (Cinéthique) (مع بدائل لا يمكن إهمالها حقاً).

انظر، من جملة المقالات: مارسلن بلينيه "اقتصاد، إيديولوجية، شكلي" في (Cinéthique) العدد -٣- ١٩٦٩ ص ص ٧-١٤، محادثة مع جان طيبودو - و - جيرار ليلان؛ - جان. لويس كومولي "التقنية والإيديولوجيا"، دفاتر السينما - العدد ٢٢٩ إلى ٢٤٠ (١٩٧١)، ونعود لنجد هذه الفرضية أيضاً عند ستيفان هيث: "المجال السردي" (Narrative space)، "سكرين" (Screen)، خريف ١٩٧٦ وأعادت نشره "مسائل السينما" (Questions of Cinema) صحافة جامعة إنديانا - ١٩٨١ ص ص ١٩-٧٥.

وتقوم الفرضية على شجب الكاميرا كجهاز إيديولوجي مزدوج آ- كجهاز يعمل لصالح الإيديولوجيا البورجوازية بإنتاجه تأثيراً من الشفافية

(الانطباع بالواقعية)، وهو تأثير يفعل فعله، مثله مثل الإيديولوجيا البورجوازية، كطُعم للمشاهد (إذ أن الإيديولوجيا تبدو دائماً كمجموعة من الأفكار معتبرة صحيحة بشكل تلقائي): إنها توهمك بأنك ترى العالم مباشرة بينما هذا "ليس العالم في" حقيقته المحسوسة" هو الذي تلتقطه الكاميرا، بل عالم الإيديولوجيا السائدة المبهم، غير المصوغ، غير المنظَّر، غير القائم على التفكير؟"؛ وهكذا يمكن القول أن الكاميرا تقلّم الإيديولوجيا السائدة بصورة مباشرة" ["دفاتر السينما"] ب- كجهاز ينتج إيديولجيا نوعية، رجعية ومثالية (بالمعنى الفلسفي – المعرب) مرتبطة بكون المنظور الذي تستدعيه هو نفسه مرتبط بانبثاق الإيديولوجيا البورجوازية أيام النهضة.

ومن أوائل من شرحوا هذه الفرضية مارسلن بلينيه في الحديث مع جان طيبودو – و – جيرار لبلان المذكور سابقاً:

"الجهاز السينمائي جهاز بورجوازي تماماً، إنه جهاز ينشر الإيدولوجيا البورجوازية حتى قبل أن ينشر أي شيء كان [...] إنه كاميرا تنتج كوداً نظرياً موروثاً مباشرة، ومصنوعاً على نموذج المنظور العلمي "للكواتروسنتو" (أي القرن الخامس عشر في إيطاليا – المعرّب). فينبغي [...] تبيان كيف أن الكاميرا صُنعت بدقة "لتصحح" كل الشذوذات المتوقعة، لكي تنسخ كل سلطة كود النظرة المضاربة كما تحدده النزعة الإنسانية المتجددة".

كما أن هوبرت داميش (*منشأ الرئاية*) وجاك إدمون (*العين التي لا تنتهي*) لم يجدا صعوبة في تبيان كون هذه النظرية تبيع التاريخ رخيصاً (لقد كان هناك منظور قديم وحتى في أيام النهضة؛ إن الأمر يحتاج إلى الكثير لكي يصح أن المنظور كان بورجوازياً: بل أنه كان أفلاطونياً محدثاً)، وأن من غير الصحيح أن السينما مكتوب لها بسبب جهازها البصري أن تختص

بشكل واحد من الرؤية: فإننا نجد فيها إلى حد ما، لا سيما بفضل مجموعة مختلف البؤريات،كل أشكال الرؤى (انظر إلى عمل ستيرنبرغ في بعض المقاطع من فلم ***الامبراطورة الحمراء*** الذي يبسط المكان كما في تمثيليات القرون الوسطى، وإلى عمل كوروزاوا في فلم باربيروس الذي يخلق حيّزاً ذا منظور شبه شرقي). ومن هنا نصل إلى الاستنتاج الأساسي الذي وصل إليه ج. أومون: إن المنظور "كشكل إيديولوجي" ربما لا يكون سوى "رفاهية فكرية من الربع الثالث من القرن ولا شيء آخر" [ص ١٤٠].

وثمة طريقة أخرى للتدليل على الطابع الاصطلاحي للعرض الضوئي – الفلمي هي تبيان كون التعرف على الأشياء في صورة ضوئية أو في فلم يتطلب تدرّباً ثقافيّاً. ومن أجل هذا التبيان يلجأ المنظرون إلى شهادات نفسانيين وإناسيين[1] حول عجز الأطفال ولا سيما البدائيين عن قراءة صورة ضوئية أو فلمية. فالنكتة عن ابن البلد الأصلي الذي يدير ظهره إلى الفلم المعروض لينظر إلى آلة العرض ذاتها، أو نكتة البدائي الذي لا يرى في صورة ضوئية سوى مجرد قطعة "قماش" ويتساءل عن تركيب هذه المادة العجيبة، أو نكتة الميلانيزي (من جزر أوقيانوسيا) الذي لا يعرف أحد أقاربه على صورة ضوئية، نكات تتكرر في أكثر النصوص المتعلقة بالتصوير الضوئي والسينما والعائدة إلى السبعينات حتى أيامنا. ونستشهد هنا بهذه النكتة الأخيرة كما رواها آلان سيكولا في مقالته "حول اختراع معنى التصوير الفوتوغرافي" [في " Photography in Print, anthology edited by Vicki goldberg, New

---

١- الإناسة Anthropologie علم الإنسان (علم يبحث في أصل الجنس البشري وتطوره وأعرافه وعاداته ومعتقداته – (القاموس).

York, Simon and Shuster, 1921, page 454;] ونجد أيضاً رواية قريبة جداً منها عند [R. Lindekens، محاولة في السيميائية البصرية كلنكسيك – ١٩٧٦، ص ٤٥]

"عرض العالم الإناسي ملفيل هرسكوفتس يوماً على امرأة من سكان جزر أوقيانوسيا الأصليين صورة ضوئية لابنها. وظلت عاجزة عن التعرف على هذه الصورة حتى أخذ العالم الإناسي، يلفت انتباهها إلى تفاصيل الصورة [...] ولم تسلّم الصورة الضوئية أية رسالة إلى هذه المرأة حتى وصفها لها العالم الإناسي. إن جملته مثل "هذه رسالة" و "وهذا يقوم مقام ابنك" ضرورية لقراءة الصورة. ولا بد من كلام يجعل الكودات التي تعمل علىتركيب الصورة لجعل تلك المرأة تتفهمها. فجهاز التصوير الضوئي هو إذن جهاز مكوّد ثقافياً".

II – نقد الفرضية الاصطلاحية

أمام هذه الفرضية عن اصطلاحية التمثيل الفوتوغرافي، تقوم فرضية أخرى، معاكسة، تسلّم بالطابع "الطبيعي" للمعادلات بين الصورة الضوئية – الفلمية وبين الأشياء الممثّلة.

هذه المقاربة قام بها أساساً منظرو التصوير الضوئي هنري فانلييه وفيليب دوبوا وجان ماري شايفر (مع خلافات هامة نسبياً بين مؤلف وآخر): هنري فالييه "**بلاغة الفهارس**" (Rhétorique des Index) "**دفاتر التصوير الضوئي**" (Cahiers de la photographie) العدد ٥ – "اللافعل في التصـــوير الضوئي" (le Non-Acte photographique) في دفاتر التصوير الضوئي العدد ٨ –؛ و"فلسفة التصوير الضوئي" – (**دفاتر التصوير الضوئي**) – ١٩٨٣ – فيليب دوبوا: "**الفعل الفوتوغرافي**" (l'Acte photographique) – ناثان Labor 1983 – جان ماري شايفر "الصورة العابرة (الموقتة)" – **حول الجهاز الفوتوغرافي**، سييل ١٩٨٧ ص ص ٢٨ – ٥٨.

أ. نظرية الطبعة (البصمة)

ينطلق نقد الفرضية الاصطلاحية من استنتاج بديهي: الصورة الضوئية – الفلمية هي الناتج الطبيعي للطبعة الضوئية التي يتركها الشيء الحقيقي على الفلم.

"هناك دائماً في الصورة الضوئية طبعات منيرة أي أن ضويئات (photons) أتت من الخارج وتركت بصمتها على فلم حساس (فانيلييه ص ص ١٣ – ١٥)

"(الصورة الضوئية) هي الأثر المثبّت على حاملة ثنائية الأبعاد أصبحت حساسة بواسطة بللورات من مركب ملحي للفضة، وضوء مرسل أو معكوس بواسطة مصادر واقعة على مسافة ما في مكان ذي ثلاثة أبعاد" (دوبوا – ص ٥٨).

"الصورة الضوئية نتيجة تفاعل مادي محض بين جسمين فيزيائيين يجري بواسطة دفقة ضويئات . أما أثر هذا التفاعل فهو أثر يستطيع الإنسان أن يراه " (شايفر ص ٢٠).

ويستلفت شايفر الانتباه إلى أننا "إذا أردنا أن نحتفظ بمعنى دقيق لمفهوم الاصطلاح، ينبغي قصر استعماله على العلاقات السيميائية، التي تطرحها جماعة بشرية، بين إشارة (علامة) وما تتناوله، دون أن تكون العلامة وموضوعها مرتبطين إلا بهذا الاصطلاح [ص ص ٣٥–٣٦] إن نظام الطبعة يمنع إذن اعتبارها اصطلاحية: فالصورة الضوئية تنتسب إلى هذه الفئة الخاصة من العلامات المسماة معالم.

تعريف: "المعالم عبارة عن علامات تقيم، أو أقامت، في لحظة معينة من الزمن علاقة مع مرجعها (سببها) هي علاقة ترابط حقيقي، علاقة تماسّ فيزائي، علاقة تواجد مباشر" [دوبوا – ص ٥٩].

ملاحظة أولى: في رأي فانليبه أن المعالم، وبالتالي الصورة الضوئية، لا تنتسب إلى فئة العلامات (الإشارات) وذلك بالضبط لأن المعالم ليست اصطلاحية: "فالعلامات هي إشارات متعمّدة، واصطلاحية، ونسقية. [...] أما المعالم فليست إشارات، إنها تأثيرات فيزيائية، ناجمة عن سبب، وتؤشر فيزيائياً إلى هذا السبب [...]" "وتكفي هذه التدقيقات لندرك أن الصورة الضوئية لا تنتسب إلى صنف الإشارات، مثل الرسوم والكلمات (حتى ولو كنا نستطيع تصوير رسوم أو كلمات). ونقول بالمقابل أن طبعاتها هي بالضبط تماماً معالم تشير إلى سببها، أي المشهد [...] (ص.ص ٢٢-٢٣) – ويصرّ شايفر، بالعكس من ذلك، (وعن حق كما يبدو لنا) على أن هناك عناصر كثيرة جداً نعتبرها كعلامات دون أن نفترض البتة مسبقاً وجود اصطلاح، فمثلاً نحن نقول عادة أن صرخة الألم إشارة للألم دون أن نرى في هذه الصرخة رسالة مكوّدة ومتعمدة" (ص ٣١).

ملاحظة ثانية: إن فئة المعالم مستعارة من طباعة العلامات التي استنبطها ش.س.بيرس. علماً بأن بيرس نفسه يتخذ مثال التصوير الضوئي بصدد هذه الفئة: "إن الصور الضوئية ولاسيما الفورية منها تعلمنا الكثير لأننا نعلم أنها، من بعض الجوانب، تشبه بدقة ما تمثله من أشياء. غير أن هذا الشبه بعود في الحقيقة إلى كون هذه الصور الضوئية قد تم إنتاجها في أوضاع معينة بحيث أنها كانت مرغمة مادياً على أن تتناسب نقطة فنقطة مع الطبيعة، فهي من وجهة النظر هذه إذن، تنتسب إلى المرتبة الثانية من العلامات أي العلامات الحاصلة عن طريق الاتصال المادي (الفهرس)". [كتابات عن العلامة – ص ١٥١].

هذا التعرف على ظاهر الطبعة (البصمة) رئيسي لفهم نظام التمثيل الفوتوغرافي – الفلمي وعمله الاجتماعي. ويسجل ف. دوبوا ثلاثة تأثيرات تنتجها الصورة الضوئية – الفلمية في ارتباط مباشر مع عملية الطبعة [ص.ص ٦٩-٧٤].

تأثير التفرّد: انطلاقاً من اللحظة التي نعتبر فيها الصورة الضوئية متأثرة من الطبعة المادية لشيء حقيقي، تصبح أثر هذا الشيء الفرد: فالصورة الضوئية تمثل الشيء دائماً في ما له من فرادة.

تأثير شهادة: لما كانت الصورة الضوئية – الفلمية طبعة شيء ما، فإنها تشهد بوجود هذا الشيء (وحتى لو كان موضوعنا فلماً تخيلياً، فإن الصورة الضوئية الفلمية تقول لنا أنه كان هناك ممثلون وديكورات أمام الكاميرا: فنستطيع العودة إلى كي لارغو بدلاً من همفري بوغارت أو لورين باكال) [شايفر ص ٦٥].

وأخيراً فعل الدلالة فالطبعة الفوتوغرافية لا تشهد بوجود الشيء المصور وحسب، بل "تدل عليه بالإصبع": إنها تعيّنه أكثر مما تعنيه.

ب. الصورة الضوئية – الفلمية والرسم

يبدأ الاصطلاحيون عموماً بطرح قضية التشابه انطلاقا من فكرة حول الرسم (سواء الرسم البسيط أو فن الرسم): وهكذا يبين إ. إنريكو أن الطفل ليس قادراً على رسم طائرة عمودية وأن كان يميزها وحتى لو قلّد حركاتها بجسمه؛ ويستنتج إيكو من هذا المثال أن هناك كودات نوعية للتصوير التخطيطي يجب تعلّمها. وهذا استنتاج لا يقبل الجدل، ولكن إيكو لا يتوقف عند هذا الحد، بل يعمّم هذا الاستنتاج بجرأة حتى يشمل التصوير الضوئي والسينما. غير أن المرء يستطيع أن يتساءل حول صحة هذا التعميم، فإذا كان الرسم (الفني) عبارة عن إعادة صنع كاملة بالنسبة "للواقع" (حيث لا يمكن أن

يكون هناك "انعكاس" إذ أن الرسام هو الذي يعيد على اللوحة إنشاء حيّز "حقيقي" وهمي بهيكلته خطوطاً وفوارق لونية) فليست هذه الحال مع السينما.

ليس السينمائي، بل الكاميرا، الجهاز المطاوع، المسجل، هي التي تعيد صورة الشيء أو الأشياء المفلمة في شكل صورة – انعكاسية، مبنية بموجب قوانين انتشار أشعة النور بخط مستقيم، وهي قوانين تحدد بدقة ما يسمّى التأثير المنظوري" [جان-باتريك لوبل، "السينما والإيديولوجيا – النقد الجديد" (Cinema et Idéologie) , Nouvelle critique) مطبوعات Editions Sociales – ١٩٧١ – ص ص ٢٣-٢٤].

فالصورة الضوئية الفلمية ليست فن الرسم. ويستنكر شايفر، من جهته، المماثلة بين رؤية الكاميرا بعدسية واحدة وبين منظور الرسم الفني، مشيراً إلى أنها "تقوم على جهل تام بالنظام النوعي لجهاز التصوير"؛ ونرى أن المقطع يستحق أن نذكره بتمامه:

"يجعلون من تكوّن علاقة متبادلة تاريخية تماثلاً في الوضع المعرفي: والحال أن القرابة التاريخية بين منظور الرسم الفني واختراع الرؤية البصرياتية ذات العدسية الواحدة، ناجمة فقط عن تبعيتهما المشتركة للنظرية الهندسية حول المنظور. وكثيراً ما جرى الإلحاح على عدم تطابق منظور الرسم الفني مع بعض النظريات الهندسية التي يزعم مع ذلك أنه تقبلها كأساس. ولهذا ما يبرره، إذ أنّ المنظور عبارة عن نقل شيء تصوّري (هندسي) إلى اصطلاح للرسم الفني أي عبارة عن مجموعة إجراءات مادية. غير أنهم عموماً ينسون أن يضيفوا بأن جهاز التصوير مختلف كل الاختلاف: فهو يشكل التحقيق التقني للبصريات الفيزيائية، أي أنه لا يرتبط

بالنموذج الرياضياتي فقط بل ويرتبط أيضاً وبالطريقة الأكثر جوهرية بكثير، بالقوانين الفعلية لانتشار الإشعاع الضوئي. فيجب أن ننظر إليه في نطاق تحويل الفيزياء إلى نمط رياضياتي، أكثر مما ننظر إليه في نطاق تطبيقات الهندسة الإقليدية[1]. وبديهي أن طريقة عمله كأداة تقنية لا تتوقف على اتفاق أو اصطلاح قرره الناس، بل على التوافق مع قوانين الطبيعة. أما التساؤل عن القرابة التاريخية بين الجهاز البصرياتي ومنظور الرسم الفني فهو مشروع تماماً. وأما افتراض تبعية منطقية مسبقاً من واحد بالنسبة للآخر فهذا يعني فتح الطريق لمسائل زائفة". [ص ص ٢٩-٣٠، والتأكيد منا].

التعلّم والاصطلاحية (التقاليدية)

من أهم اقتراحات ج.م-شايفر اقتراح يقوم على التمييز الذي يقترحه بين التعلم والاصطلاحية. فخطأ الاصطلاحيين هو بالفعل مماثلة التدرّب والاصطلاحية:

والحال أن كون تأويل إشارة ما يقتضي بالضرورة أن تكون قد تدربت عليه لا يفرض أن تكون هذه الإشارة اصطلاحية من تلقاء نفسها: فكوني قادراً على الاستدلال من سماء وردية قرب غياب الشمس، أو من سماء سوداء اقتراب المطر، لا يحوّل السماء الوردية أو السوداء، مع ذلك، إلى إشارات اصطلاحية. فالسماء الوردية (أو السوداء) بحد ذاتها ليست سوى واقع مادي؛ ولا يصبح علامة (أو إشارة) إلا عندما يقرر أحدهم أن يؤوّل

1 أي هندسة اقليدس المسطحة – (المعرّب).

ذلك ليجعله ينتج معنى، وهذا التأويل هو دائماً نتيجة تعلّم: فحيث لا يرى ابن المدينة إلا سماءً حمراء، سوف يرى الفلاح علامة معناها أن "الريح ستهب غداً"؛ إذ أن الناس حوله علموه منذ طفولته أن يقرأ في السماء حالة الطقس القادمة.

ويلاحظ شايفر أن الأمور تجري بشكل مشابه تماماً للصورة الضوئية؛ والصورة الضوئية إنتاج غير اصطلاحي يتعلم المرء قراءته. فإذا لم يعرف المالينازي المذكور في النكتة هذا الشخص أو ذاك، هذا الشيء أو ذاك في صورة ضوئية أو في فلم، فليس ذلك لأنه لا يعرف الاصطلاحات التي تبرز في هذا العرض، بل لأنه لا يعرف ما هي الصورة الضوئية ولا كيف جرى إنتاجها، وليست له خبرة كبيرة في التصوير التشابهي [ص ٤٣].

ونقول بوجه عام أن شايفر يبدو شكّاكاً للغاية حول قيمة النكات التي استعارها الاصطلاحيون من الإناسيين. ويلاحظ أن الميلانيزي المشهور ينتهي في جميع الأحوال بالتعرّف على ما في الصورة الضوئية وأنه يصل إلى هذه النتيجة بسرعة أكبر بكثير مما يسمح لنا بأن نفكر أنه اكتسب معرفة الاصطلاحات المزعومة من التمثيل التشابهي. ثم هل أن صعوبات المالينيزي في قراءة صورة ضوئية هي صعوبات كبيرة حقاً بقدر ما يقال؟ والأمثلة المضادة ليست مفقودة: وهكذا ألحّ جان روش دائماً على السهولة الفائقة التي دخل بها الريفيون النيجريون في الفلم الذي عرضه:

"(...) التقيت مارسل غريول الذي كان قد فلّم صيدا للبرنيق (فرس النهر hippopotame) بواسطة الخُطّاف. وفي ١٩٥٤ عرضتُ هذا الفلم في نفس القرية التي

صوره فيها. إنها تجربة لا يمكن أبداً نسيانها. كان في هذه القرية، ربما، ألف نسمة بينهم حوالي العشرين فقط سبق أن رأوا شيئاً من السينما، أما الآخرون فلم يروا شيئاً منها من قبل. كنا قد جلبنا مولدة كهربائية ووضعنا نوّارة عرض في وسط ساحة القرية وشرشفاً على جدار والتف الجميع في دائرة حولنا، وهبط الليل، وتمّ تشغيل المولدة الكهربائية. كان على النوارة نور صغير وأخذ الناس يفكرون: هذا هنا، ثم بدأ العرض وكانوا ينظرون، فرأوا أن ذلك لم يكن هناك. واستداروا فعلاً وبعد خمس عشرة ثانية، فهموا، طبعاً، أنه فلم ملون ناطق موضوعه هم بالذات. إذن كانوا في الوقت نفسه المفلّمين والمتفرجين على الفلم، كانا يرون أنفسهم على الشاشة وكان رد الفعل شيئاً لا يُنسى إذ ران صمت كبير وبعد دقيقتين أخذت امرأة تبكي لأن صورة رجل مات في تلك الفترة ظهرت علىالشاشة. وفي تلك اللحظة، كلما ظهرت على الشاشة صورة ميت كان الجميع يبكون ومن سوء الحظ أن الناس يموتون هناك كما هنا. لا حاجة لتشغيل الصوت، فقد كانت هناك صرخات وصياح وعويل. كان الفلم سيدور ثلاثين دقيقة وبعد ثلاثين دقيقة توقف الفلم. وعند ذلك صاحوا بأنهم يريدون أن يروه مرة أخرى أيضاً، فأعدناه مرة ثانية، وفي النهاية كانت هناك أيضاً دموع وبكاء وأخذ الناس يتكلمون عما شاهدوه. لقد اضطررنا في تلك الليلة إلى رؤية الفلم خمس مرات" [من أجل التصوير الضوئي – جرمس Germs – ١٩٨٣ ص.ص ٣٧١-٣٧٢].

وأخيراً يلفت شايفر الانتباه إلى أن من الممكن تماماً أن نعكس الحجة الإناسية، فإذا كان صحيحاً أن التشابه مكوّد ثقافياً، فكيف يحصل أننا نحن الغربيين توصلنا بسهولة إلى مماثلة الأشياء التي تظهر في صور منتجة في مجتمعات بعيدة عن مجتمعنا كالحضارات الإفريقية والمصرية والآسيوية وكذلك أيضاً في عهود بعيدة زمنيّاً كمرحلة ما قبل التاريخ، كما هي الحال بالنسبة لرسوم لاسكو المنحوتة على الصخور؛ وخلص إلى الاستنتاج، وليس

بدون سخرية؛ قال: "ألا يمكن أن يكون ثمة على الأرجح نوع من الازدراء وراء "التسامح" الظاهري الذي يدّعيه المدافعون عن اختلاف "المتوحشين" الجذري عنا؟ [ص.ص ٤٢-٤٤].

د. الصورة الضوئية – الفلمية والإحساس الفيزيولوجي

وتعتمد آخر حجة لرفض الفرضية الاصطلاحية على آخر مكتسبات البحث العلمي في نفسانية الإدراك والتي تبيّن أن التعرف على اشياء في الصورة الضوئية أو في الفلم يجري بدون صعوبة لأن هذه الوسائل الإعلامية تستعيد (جزئياً) أوضاع إدراك الأشياء في العالم. ويصوغ شايفر هذا الموقف بطريقة واضحة جداً:

"لعلاقة التشابهية يضمنها الجهاز البصرياتي الذي ليست غائيّته (قصديّته[1]) سوى إنتاج صورة قابلة للترجمة في مجال شبه مدرك عن طريق تنضيد (جزئي) للأشكال التصوّرية مع أشكال مدركة، وتتحقق هذه الغائية من خلال قرابة في مولد الصورة الضوئية مع الإدراك النفساني" [٤٠]. "وتتجم أشكالها المتشابهة عن انتقاء نوعي ثقافياً، بل يتم تكييفها وفقاً لمعايير ذات شمولية إناسية، ألا وهي الرؤية الفيزيولوجية" [ص ٤٥].

كما أن جاك أومون ليس أقل تأكيداً:

"في الواقع كما في اللوحة تتيح الرئاية[2] الخطوطية إدراك العمق [...]، بمساعدة الإدراكية "الجوية" (perspective atmospherique) عند الحاجة، وهي (أي

1 القصدية أو الغائية Finalite مبدأ الاتجاه إلى غاية معينة – المعرّب.

2 الرئاية (la perspective) – هي فن الرسم المنظوري (القاموس).

الرئاية الخطوطية) حتى في أشكالها المختلفة، العامل الوحيد الذي يتيح إدراكها إدراكاً متماثلاً في الواقع وفي اللوحة" [العين التي لا تنتهي ص ٨٩ – التأكيد منا].

إن الرئاية الخطوطية (الهندسية) تسمح بتصوير خطوطي للبنية الخطوطية للأشياء في المكان، غير أن ما لا بدّ منه لتأثير جيد ذي بعد ثالث أن يجري اللعب أيضاً على الرئاية "الجوّية" (أو الرئاية "الهوائية") التي تعيد تنويع الألوان التدريجي ووضوح الحدود (يقصد حدود الأشياء – المعرّب) تبعاً للمسافة ولشدة الضوء.

حول نفسانية الإدراك، اقرأ أ. ديلوريم نفسانية الإدراك – مونريال – باريس – للدراسات الحيّة) (Etudes vivantes) – ١٩٨٢ – ج. هوشبرغ الإدراك (Perception) برانتس هل – ١٩٧٨.

هذه الفرضية عن "طبيعية[1]" التصوير الفوتوغرافي – الفلمي بعيدة عن أن تكون مجرد رجوع إلى مفهوم الحس المشترك الذي سبق أن استقرت ضده النظرية الاصطلاحية، فهي تتميز عنه، فيما تتميز به، باهتمامها لفهم كيفية انتقال الأشياء، أي بإرادتها التفسيرية. فثمة على كل حال خطران يترصدانها لم يستطع المدافعون عنها أن يتخلصوا دائماً منهما وهما: قَصْرُ عمل التمثيل على المستوى التقني وحده بحيث تجعل من الصورة الضوئية – الفلمية "صورة انعكاسية" ميكانيكية (يبدو لنا أن نصوص ج.ب. لببيل تقع في هذا الخط)، و"النزعة الفسيولوجياتية" أي قصر عمل التمثيل على العمليات الفيزيولجية (يبدو لنا أن بيانات شايفر تميل إلى هذا الاتجاه؛ وإن كان شايفر ينوّعها من جهة أخرى). أن تفادي هذين الخطرين يمر عبر الاعتراف بوجود كودات تقنية – ثقافية للانتقال ووجود اصطلاحات ثقافية تعمل عملها داخل الرؤية "الطبيعية" بالذات. وهذا ما سنحاول تبيانه.

1 "طبيعية" الشيء أي كونه طبعياً – المعرّب

III كودات الانتقال التقنية – الثقافية

القبول بنظرية الطبعة (البصمة) لا يعني الوقوع في فهم الصورة الضوئية – الفلمية "كصورة – انعكاسية" ميكانيكية. ويلح دوبوا بقوة عل كون "الطبعة ليست سوى لحظة"، وعلى أن، قبل وبعد هذه اللحظة من الارتسام "الطبيعي" للعالم على السطح الحساس" (لحظة نقل المظاهر الأوتوماتيكي)، هناك "حركات وعمليات ثقافية تماماً تتوقف كلياً على خيارات وقرارت بشرية؛ فردية واجتماعية على السواء" [ص ٨٣]. فقبلها: خيار وإقرار القيام بالتصوير الضوئي، واختيار الموضوع والجهاز والفلم والبؤرية ومدة التعريض للنور وزاوية أخذ الصور وسجاف آلة التصوير والإنجاز إلخ وبعدها: اختيار كيفيّات التظهير، والسحب والورق إلخ.

ويمكن الذهاب أيضاً إلى أبعد والقول أن "لحظة الطبعة"، أي لحظة النقل الأوتوماتي للمظاهر "ليست أوتوماتية إلّا ظاهرياً، إذ أنها هي أيضاً تأتي أيضاً من اختيار تقني – ثقافي سابق للطبعة؛ وأن الصور التشابهية لا تصل إلى المشاهد بصفتها هذه (إذن بعد الطبعة) إلا لأن الخيار التقني الثقافي الذي جرى قبل الطبعة يبقى في عملية النقل. فكما يقول دوبوا نفسه (ص.ص ٨٢ –٨٣) أن الطبعة لا تضمن التشابه؛ فالصورة الحاصلة في الطبعة "ليست مسبقاً بالغة الدقة"، "وليست بالضرورة على صورة (على شبه) الشيء الذي هي أثره" [ص ٦٦]. ونجد أن ج.م. شايفر يبحث فكرة مماثلة فيقول:

"أما بالنسبة للطبعة المأخوذة عن مسافة والتي تكوّن الأساس المادي للصورة الضوئية، فإن عملها التماثلي، عملها التشابهي (غير المباشر) بين العلامة والشيء، يفترض تعيين قصد (غاية) بالنسبة إلى الرؤية الفيسيولوجية التي تكون مستقلة عن مبدأ العلامة إذا نظرنا إليه بحد ذاته: إن طبعة إشعاعية اليورانيوم على لوحة فوتوغرافية (أي فلم – المعرب) هي طبعاً من رتبة علامة مرئية، ولكنها لا توجب أية علاقة تشابهية بين الشيء والعلامة ولا علاقة تماثليّة، طبعاً، إذ أن ظاهرة الإشعاع الناشط لا يمكن استعمالها كحامل مادي لإبلاغ يمكن احتجازه في المدى المنظور" (شايفر ص ص ٥٦–٥٧).

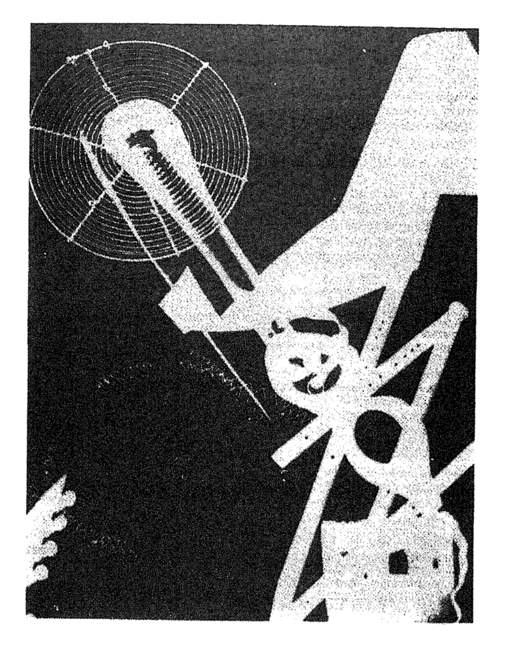
ولكي يتواجد تماثل، ينبغي أيضاً أن يكون جهاز التصوير الضوئي – الفلمي قد خضع لتفكير متأنٍّ ولتصميم وتصنيع بحيث ينتج التماثل. إن سلسلة النقل كلها هي المعنية؛ من تصميم الكاميرات والعدسيات، وتصميم النوارات، وتصميم الأفلام والتظهير، إلخ، كل هذه المراحل لحظات حاسمة في سبيل النتيجة النهائية، ألا وهي التعرف أو عدم التعرف على الأشياء التي في الفلم. وهذا العمل التقني الذي يبحث عن القرابة مع الرؤية الفيزيولوجية ليس، بدون شك، عملاً اصطلاحياً بالمعنى الدقيق الذي أضفاه شايفر على هذه الكلمة بل هو نتيجة لقرار، لخيار ثقافي؛ كما يمكن أيضاً اتخاذ مواقف أخرى وقد اتخذت أحياناً؛ وهكذا نجد أن "الصور الجزئية" (Phogtogrammes) (ليس معنى الكلمة هنا نفس معناها السينمائي، بل تعني صوراً ضوئية تحصل بدون آلة تصوير، عن طريق تأثير النور مباشرة على الورقة الحساسة؛ ويسمونها أحياناً "صورة – شعاعية"، (وقد حقق منها مان ري عدداً كبيراً جداً) – ليس لها في كثير من الأحيان "أي غرض سوى احتجاز النور من

أجل النور" [ماكس كوزلوف" *التصوير الضوئي والافتتان*" Max Kozoloff, "*Photography and Fascination*" Addison House, 1979 p10]، دون أي هدف تماثلي؛ ونقولها بطريقة أوضح أيضاً أن الصور المشوهة أو المزيّفة (التي هي عمل على الرئاية) تكوّد الصور كرسائل سرّية لتُخفي بدلاً من أن تعرّف.

الصور المشوهة هي صور مجازية شوّهت عمداً (إلى درجة أنها تفقد كل قيمة تصويرية) ولا تستعيد شكلها التصويري البدئي إلا عندما يُنظر إليها من زاوية ما (عند ينظر إليها المرء جانبياً مثلاً) أو عندما نستعين بجهاز نوعي: مثلاً إذا نظرنا إلى انعكاسها في مرآة اسطوانية أو مخروطية [انظر جرجس بلتروسيطس – صور مزيّفة أم منظورات غريبة – بيرّان ١٩٥٥].

وليس إسرافاً هنا أن نتكلم عن ***تكويد تقني – ثقافي***. فإن رينه لنديكنس يؤكد أننا ننسى "عمداً وتعسّفاً" دور هذه الكودات بينما هي تشكل مكاناً "للشكل الوسيط لمضمون ما" (ص ص ٦٩-٧١)؛ وصحيح أننا لا ندرك ذلك، عموماً، إلا عندما يبدأ عملها السيء بخلق مشاكل من صورة مهزوزة إلى تباين ألوان مفرط الضعف أو بالعكس مفرط الشدة، إلى تسلسل مضطرب بسبب إنقطاعات، إلى وضوح غير كاف، إلى عدسية تقوم بتحرّفات كبيرة، كلها مشاكل يمكن أن تجعل التعرّف على الأشياء أمراً صعباً.

وخلاصة هذا التحليل الموجز أن لحظة حدوث الطبعة لا تصبح لحظة التماثل إلا بعد خيار ثقافي مترجم تقنياً في صنع معدات التصوير السينمائي: وبالتالي يجب اعتبار الصورة الضوئية الفلمية مكوّدة ثقافياً، بدءاً بمستوى الحامل التقني.



« مان ماري : الصورة الشعاعية ١٩٢٣ »

IV حول "الاصطلاحات الطبيعية"

القول بأن الصورة الضوئية – الفلمية مطابقة للرؤية الطبيعية لا يعني أن هذه الرؤية هي عملية فيزيولوجية صرف. فقد مضى وقت طويل حتى توضّح طابعها الثقافي.

"ليس صحيحاُ أن الرؤية هي نتاج نشاط فيزيولوجي محض فكل تصوير عبارة عن ظاهرة ثقافية" [بيير فرانكاستل "دراسات في مجتمعية الفن" – دينويل – غونتييه – ١٩٧٠ – ص ٨٩]

ومنذ عهد قريب جداً أعاد جاك إدمون تدقيق هذه النقطة فقال:

"يقوم إدراك المكان المصوَّر [...] على القبول ببعض الاصطلاحات: وهي الاصطلاحات المرتبطة بالإدراك، بما فيه نتيجته الطبيعية "الجوية"، وكذلك أيضاً الاستعمال المحتمل أيضاً لخطوط تمثّل حدود الأشياء. وإما على الافترا ض المسبق بأن النور يأتي دائماً من الأعلى، إلا إذا كان له مصدر منظور في الصورة. أو على تكويد تفاوتات اللون، وهذا أكثر توضيعاً من الناحية التاريخية. والحال أن كل هذه الاصطلاحات مقبولة بكمالها لأنها كلها مشتقة من ***منهجة*** الواقع المرئي التي تتم في الإدراك "الطبيعي". ولذا فإن ما أحتفظُ به هنا هو أن المكان يتم "إدراكه" في صورة ، شريطة أن تتضمن حداً أدنى من هذه " ***الاصطلاحات الطبيعية*** " (***العين التي لا تنتهي*** ص ١٤٣ – التأكيد منا).

وبين هذه "***الاصطلاحات الطبيعية***" التي تعمل عملها ***في العالم كما في الفلم***، يجب الاحتفاظ بمكان مميّز للاصطلاحات المرتبطة باللغة. وهذه العمليات "التنهيجية" الألسنية هي التي سنحاول الآن أن نرسمها.

آ - كودات التسمية الأيقونية

"الرسالة البصرية التي تركزها اللغة جزئياً (دور الشرح الذي يرافق الصورة الصحفية، دور الكلام في السينما، دور التعليقات في التلفزيون، إلخ.) لا نركزها من الخارج فقط، بل ومن الداخل أيضاً وحتى في صفتها العيانية بالذات، التي لا يمكن استيعابها إلا لأن بُناها هي جزئياً غير عيانية" [ش. متز "في ما وراء الشبه، الصورة"، مجلة "التواصلات" Communications N15p5].

يبدو أن إجماعاً واسعاً إلى حد ما قد انبثق حالياً بين الألسنيين والسيميائيين، على التأكيد بأن التعرّف على الأشياء يتم بنوع من حركة جدلية بين "المُدرك والمسمّى" علماً بأن الإدراك واللغة كلاهما من صنع المجتمع.

ش. متز في "في ما وراء الشبه، الصورة".

"Au delà de l`analogie, l'image,"Communication N15,1970-pp1-101"langage et Cinema", larousse pp 22-25-p150p172 pp 202-203, pp 207-209

وخصوصاً "المُدرك والمسمّى"، "من أجل جمالية بدون عوائق"

"le pereçu er le nommè", pour une esthetique sams entrave, Melanges Mikel Dufrenne, UGE, 10/18, 1975 pp 345-377 (nous citous d`opres cette premiere édition); repris in "Essais sémiotiques", Klineksieck, 1977 pp 129-162-cf.egalement A-J. Gremas, "condition d`une sémiotique du monde naturel", langages n° 10, Didier et Larousse 1968.

ويثابر ش. متز على تدقيق طريقة عمل هذه "الأجهزة - العبّارات" والذي يقترح تسميته "كودات التســمية الأيقونية" ["المدرك والمسمّى" ص ٣٥٥]. ولا نستعيد تفصيل تحليلاته بل نقتبس منها فقط أن العلاقة بين المعنيّ الألسني و "العلامة - الشيء" (عاني + معنيّ) تتم عن طريق السيمات

(semes) الظاهرة للبصر، ومن جهة الشيء بواسطة السمات الوثيقة الصلة بالتعبير.

"السيمات (sèmes)" هي بحسب اصطلاحات أ.ج. غريماس أسغر وحدات ذات معنى يمكن عزلها؛ والسيمات هي وحدات "داخلية" بالنسبة لجذور الكلمات (lexèmes)، وحدات مُضْمَرة (virtuelles) (غير ظاهرة). آ.ج. غريماس السيميائية البنيوية (sémantique structurasle) Larousse 1966. ولنذكر أن كلمة "سيم" (sème) عند ل.ج. برييتو وعلى أثره، عند إ.إيكو، تدل على وحدات كبيرة من المعنيّ تمتد من "السيميميات"، (sémemes) عند أ.ج. غريماس ("رجل" "حصان") إلى مقولات معقدة من نوع: "هذا حصان واقف جانبياً"[1].

إن "الجذر" (رأس) يمكن تحديدها (في مقاربة أولى) بأربعة سيمات: /شبه كروي/ و /طرف/ و /المافوقية/ و /الانقطاعية/. وتبعاً للسياق الذي تظهر فيه هذه الكلمة – الجذر تنضاف إليها سيمات (semes) تخصص دلالتها مثلاً "رأس دبوس"، شيء ما كروي موضوع في طرف الدبوس، ومختلف عن القسم الخيطي الشكل الذي يشكل الدبوس بذاته (هنا نجد السيمات المميزة لكلمة – الجذر "راس") أما في سياق "راس الدبوس" فإن "رأس" يتضمن فوق ذلك "سيم" (غير حي)؛ أما في سياق "راسي يؤلمني"، فعدا عن السيمات التي تجعل من الراس بنية كروية موضوعة على الطرف الأعلى من الجذع ولكنها متميزة عن الجذع ذاته، تظهر، على العكس، سيمات /حي/ + /بشري/. فالكلمة – الجذر يمكن إذن أن تظهر في شكل عدة بُنى سيمية: ويقترح آ.ج.غريماس إطلاق تسمية "سيميم" (sememe) على هذه التفرعات

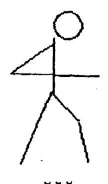
---

1 السيميم – Sémème: حزمة السيمات التي تقابل ليكسيم "lexème" (قاموس روبير)

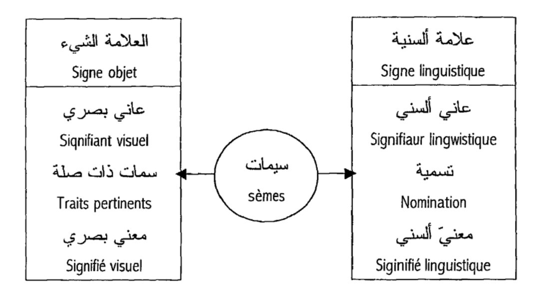
من جذر واحد: أما السيمات المشتركة بين مختلف التفرعات (بين مختلف السيميمات) فتشكل ما يسمى "النواة السيمية" للجذر.

وفي عملية التعرف على الأشياء، يستقر التقابل بين البنية السيمية (structure sémique) للسيميمات (sémèmes) وبين السمات الملائمة للعاني البصري (السمات الإيقونية ذات الصلة) فإذا تعرفت في الصورة أدناه على "رأس دبوس" فذلك لأن السمات الأيقونية الخمس المقابلة للسيمات / الكروية/ و /الطرف/ و /المافوقية/ و /الانقطاعية/ و /اللاحياة/ تبدو ظاهرة في العاني البصري.

وكذلك إذا تعرّفت في الرسم أدناه على "رأس انسان" فذلك لأنني أجد فيه من جديد تلك السمات الأيقونية المقابلة للسيميم (sememe) "راس إنسان": /الكرويّة/ و /الطرفية/ و /المافوقية/ و /الانقطاعية/ و /الحياة/ و /البشرية/.



فالتعرف على الشيء "راس دبوس" أو "راس بشري" لا يتم إذن بواسطة الاسم، حتى ولا عن طريق الجذر (lexeme) بل ***عن طريق السيمات المشتركة*** *(les sèmes communs)* ***من ا لسيميم*** *(sémème)* ***والشيء***. وفي أكثر الأحيان (ولكن ليس حتماً) (يمكن التعرف على شيء نجهل اسمه)، وتتم عملية التعرف بالتسمية: ذكر العاني الصوتي "راس دبوس" أو "راس إنسان".



من وضع ش. متز في: "المُدرك والمسمّى" ص ٣٦٧

ب – "سمات" التعرف (les traits de reconaissance)

الصورة الفلمية لا تُظهر أبداً جميع سيمات (sèmes) السيميم (sémème) الخاصة بالشيء الذي تمثله؛ ومن المؤكد أن معدل النقصان (déperdition) يتغيّر تبعاً لكون المسألة تتعلق بصورة منمنمة للغاية (كما في "الشادوك"

shadoks مثلاً) أو بأفلام تستخدم الصورة الضوئية أثناء حركتها – ولكننا نستطيع التأكيد أن هناك دائماً نقصان.

حتى الصورة الهولوغرافية[1] لا تحتوي جميع سيمات (semes) السيميم – الشيء (sememe-objet) الذي تمثله؛ فالشيء المصور فيها تنقصه الكثافة: لأن المادة فيها ليس لها التماسك الذي لها في الواقع، ومن هنا ينتج المظهر الشبحي الذي يميز الصور الهولوغرافية مع أنه يشكل قسماً هاماً من قدرتها الاغرائية.

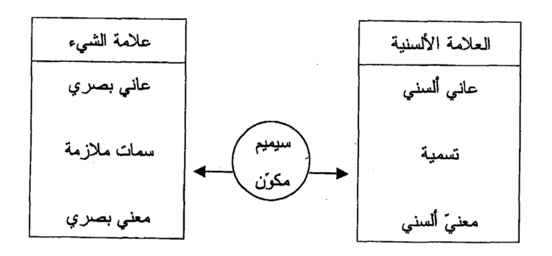
فالسؤال الذي يطرح نفسه هو التالي: كيف يحصل أن هذا النقصان الملازم للصورة، (لكل صورة سواء كانت فلمية أم لا) لا يجمّد، على العموم، عملية التعرف على الأشياء؟ – سنتبع هنا من حيث الأساس برهنة إ.إيكو في مقاله المنشور في العدد –١٥– من ***التواصلات*** حول سيميائية الرسائل البصرية". إن إيكو يلاحظ أن التعرّف على شيء ما نادراً ما يتطلب استدعاء جميع سيمات السيميم – الشيء. وحتى في العالم الواقعي يجري انتقاء سيمات تبعاً لما هو ضروري (ولما هو ضروري فقط) للتعرف على الشيء في السياق المعروض علينا؛ فالبنية البصرية التي تقود إلى التعرف على الشيء هي النتيجة لعملية بنائية عن طريق الانتقاء وليس عن طريق ظهور السيميم – الشيء؛ وبنفس الطريقة في الصورة، فإن انتقاء عدد محدود من السمات الأيقونية ذات الصلة، هي "سمات التعرف"، يكفي في ***سياق معين*** ليتيح التعرف على الأشياء.

---

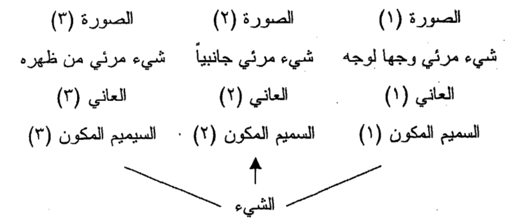
1 الهولوغرافيا: طريقة في الفوتوغرافيا (أي التصوير الضوئي) ترمم نتوءات (القسم النافر) الأشياء المصورة بفضل تداخلات حزم من أشعة ليزر – المعرّب.

"عندما نرى في حديقة الحيوان حمار الزرد من بعيد، فالعناصر التي نتعرف عليها فوراً (التي تحفظها ذاكرتنا) هي الخطوط وليس السدف (أو الشكل العام - المعرب) الذي يشبه عموماً سدف الحمار أو البغل. وهكذا عندما نرسم حمار الزرد، نهتم أولاً بجعل التخطيطات قابلة للتعرف، حتى ولو كان شكل الحيوان تقريبياً، ويمكن بدون التخطيط استبداله بشكل حصان. ولكن لنفترض أن هناك جالية إفريقية حيث ذوات الأربع المعروفة هي حمار الزرد والضبع، وحيث يجهلون الأحصنة والحمير والبغال: فلكي يتعرف أحدهم على حمار الزرد، لن يكون ضرورياً رؤية خطوط (بل يمكنه التعرف عليه ليلاً كظل، دون أن يميز لونه)، ومن أجل رسم حمار الزرد سيكون من الأهم الإلحاح على شكل الخطم وطول القوائم لتمييز الحيوان الممثَّل عن الضبع (الذي هو أيضاً مخطط: إذن فالتخطيطات لا تشكل عاملاً للتفريق)" (ص ١٦).

وإذا عمدنا إلى تعابير أ.ج. غريماس، نستطيع أن نلخص هذا التحليل بالقول أن التعرف على الأشياء يجري في ***الصورة كما في الدنيا***، بواسطة ***سيميم*** *(sémème)* ***مركّب*** (أي سيميم مركب انطلاقاً من انتقاء السيمات الملازمة).



إن مرحلة السميم المكوّن (المركب) هذه هي التي تسمح للمرء بأن يفهم أن عملية التعرف على الأشياء تعمل عملها حتى عندما يكون الشيء متاحاً لنا رؤيته من خلال عانيات مختلفة كما يحصل ذلك في الدنيا (أي في الواقع) أو في الفلم، عندما يتنقل الشيء أو الشخص الناظر أو الكاميرا، بحيث يتاح لنا أن نرى الشيء مرة في وجهه وتارة جانبياً عندما نمر من صورة إلى أخرى؛ غير أن ثمة لكل صورة سيميم مكوّن ويشمل عدداً من السيمات ذات الصلة بالشيء. وهذه السيميمات المكونة هي التي تؤمّن دوام التمييز.



ويعرف الخطاب الشفوي عملية متجاورة مع الاستبدال القاموسي. ففي جملة مثل: "أمس اشتريت سيارة إنها مركبة قديمة غريبة، إنها سيارة رديئة لم يعودوا يصنعون مثلها". نجد أن استمرار الشيء مؤمّن عن طريق ابتكار سيميم (sémème) مكوّن مركّب من سيميمات عامة ذات جذور مختلفة. ويمكن القول، بطريقة ما، أن السينما تعمل على طريقة الترادف المعمّم.

علماً بأن المرء يرتكب خطأ كبيراً إذا اعتقد أن التعرّف على الأشياء في صورة، يكون أسهل بقدر ما يرتفع عدد السيمات المُحتَفظ به؛ ومن رأى صورةً جوية (مأخوذة من الطائرة – المعرّب) يعلم كم هو صعب في كثير من الأحيان أن يتعرف فيها على الأماكن التي يعرفها أحسن المعرفة، بينما يتم تحديدها دون إشكال على خارطة للأركان العامة (وذلك بالضبط لأن الخريطة تعرض تمثيلاً بيانياً مبسّطاً للواقع). وليس هناك ارتباط مباشر بين درجة الأيقونية وبين سهولة أو صعوبة في عملية التعرّف.

والمهمّ هو *تلاؤم اختيار* السمات الأيقونية المحفوظة *تبعاً للسياق* الذي تقرر ظهور الصورة فيه. ويعرف واضعو الرسوم الكاريكاتورية جيداً هذه المشكلة؛ وكذلك مخرجو الرسوم المتحركة: ففي سياق ما، يمكن لطائر *الشحرور* أن يقتصر على عينين ومنقار ورجلين (*الشحرور*، لماك لارن)؛ وأن يقتصر رجل على رأس وساقين؛ وتستطيع شخصية ما دون ضرر أن تفقد ذراعها الأيمن أو ذراعها الأيسر عندما لا تكون لهما فائدة، وأن تفقد شخصية أخرى فمها، إلخ. ففي رسوم وولت دسني، التي لها مع ذلك درجة عالية جداً من الصفة الأيقونية، نرى أيديا ليس لها سوى أربعة أصابع. ويدرك المرء في هذه الظروف أن التصوير بالأسود والأبيض لا يربك، بوجه عام، التعرف على الأشياء: فاللون نادراً ما يشكل سمة مميزة أساسية وعندما يكون هكذا (أي سمة أساسية – المعرب) يتدبر الفلم بالأسود والأبيض أموره ليعيد إدخاله بصورة غير مباشرة عن طريق الحوار، والمراهنة على "كفاءتنا الموسوعية".

إن *أنظمة التوقع*، من بين هذه القرارات السياقية، تلعب دوراً أساسياً؛ وهذه إحدى أفكار غومبريش الكبرى:

"نحن نواجه الإبداع الفني كأجهزة لاقطة سبق توليفها. فنتوقع أن نجد أنفسنا أمام منظومة ما من التأشيرات، أمام وضع ما في ترتيب الإشارات؛ ونستعد للانسجام معها. إن النحت يوفّر في هذا المجال أمثلة أفضل مما يوفره الرسم. فأمام تمثال نصفي يكون ما نراه متوافقاً مع توقعنا، وبالفعل لا نراه كرأس مقطوع".

ويضيف ما هو مرتبط مباشرة بكلامنا:

"وربما يكون لنفس السبب أن غياب اللونّ لا يفاجئنا في صورة ضوئية بالأسود والأبيض".

أ.هـ. غومبريش، *"الفن والوهم"*، غاليمار، ١٩٧١ (الطبعة الأولى "Art and illusion" – واشنطن – ١٩٥٩).

ويؤكد شايفر أيضاً على "كون صورة ضوئية تعمل عملها كثورة مؤشرة بشرط أن يعلم المرء أن الأمر يتعلق بصورة ضوئية وما يقتضيه ذلك [ص ٤١].

الخلاصة:

لقد ألححنا في الفصل الخامس المكرس لمزدوجة *الدلالة الأصلية – الدلالة الإضافية*، على ضرورة عدم إضعاف الدلالة الأصلية واعتبارها مستوى عمل مكوّد سابقاً (=أي كمبنيّ لا كمعطي)؛ وقد حاولنا في ذلك الفصل أن نوضح بعض الكودات التي تبرر هذه الدلالة الأصلية؛ فالأمر يتعلق بمجموعة معقدة من العمليات التي تشكل عمليات فيها جانب غير

نوعي (أي أنها تعمل عملها في العالم) وفيها جانب آخر نوعي قليلاً ما: أنها تعمل عملها في مجموع الانتاجات الخطابية بلجوئها إلى عملية التصوير الضوئي (الكودات التقنية – الثقافية). وبهذا النقاش حول أسس معرفة الأشياء في الفلم، نكون في لبّ ما يميز المقاربة السيميائية أي: "أن نعيد عملية عفوية في ظاهرها إلى مجال المعقوليّة" [أ. إيكو – مجلة "التواصـــلات" Communications N-15].

الفصل التاسع

من المونتاج إلى الخطاب

عند نقطة انطلاق التفكير، يأتي الاعتراف بحدس قوي لدى أصحاب السينما (من مخرجين ومشاهدين بل ونقاد وجماليين ومنظّرين) هو الحدس بوجود مستوى عال من البناء في الفلم، إنه مستوى المونتاج (التركيب – أي تجميع أجزاء الفلم وترتيبها – المعرّب). ويتصل هذا المستوى بتنظيم اللقطات في وحدات أكبر أبعاداً، وحدات تسمى إجمالياً "متتاليات": فالفلم "مجموعة من المتتاليات". وطوال تاريخ السينما فتحت هذه الوحدات مجالاً لمحاولات تصنيفية (عند بوجونكين، كوليشوف، سبو تسوود، آرنهام، بالازس، برتوميه، باتاي، مارتن، شيفاسو، متري، إلخ.). ولكن هذه التصنيفات تبدو حالما ننظر إليها عن قرب .أنها متنوعة في نتائجها وفي أنماطها على السواء.

١ – "التركيبية التعبيرية الكبرى" (La "Grande Syntagmatique").

يقوم عمل السيميائي على محاولة إعطاء هذا المستوى من إنتاج المعنى، كياناً نظرياً حقيقياً، أي أن يصف، بطريقة نظامية قدر الإمكان،

مجموعَ أشكال المونتاج التي تدخل في الأفلام. ولما كان هذا التركيب يتناول وحدات كبيرة تقع على محور التركيب – التعبيري الزمني، فقد اقترح ش.متز إطلاق تسمية "التركيب التعبيري الكبير" على نتيجة هذا المسعى.

إن مداخل ومخارج بناء التركيبة التعبيرية الكبرى قد عرضها ش.متز في سلسلة من ثلاثة نصوص تصحح بعضها بعضاً ويكمّل بعضها بعضاً. وقد جرى تقديم النص الأول في العدد –٨– من مجلة التواصلات (Communications) [١٩٦٦]، بعنوان "التركيبية التعبيرية للفلم السردي"؛ والثاني في العدد ٢٠١ من مجلة صورة وصوت [١٩٦٧]، وأخيراً جاء النص الثالث في شكل إبلاغ في مؤتمر السيميائية في كازيميرزه [في بولونيا – أيلول ١٩٦٦]: "قضايا الدلالة الأصلية في الفلم التخيّلي: إسهام في سيميائية للسينما". وهذه النصوص الثلاثة تشكل، بعد تنقيحها وزيادتها، الفصل الخامس من كتاب "محاولات حول الدلالة في السينما" – إ. كلنكسيك ١٩٦٨؛ أما الصفحات التي تهمنا بوجه أخص هنا فهي الصفحات ١٢١–١٤٦. ثم عاد ش. متز مراراً وتكراراً إلى هذه القضايا، من جهة، في نفس الكتاب ليروز نمطه [الفصل –٦– "لوحة للمقاطع المستقلة من الفلم "وداعاً يا فيليبين Adieu Philippine) من إخراج ج. روزيه"، والفصل –٧– "دراسة تركيبية – تعبيرية للفلم وداعاً يا فيليبين – إخراج ج. روزيه"]؛ ولكي يوسّع مجموعته التحليلية. ["السينما الحديثة والقابلية السردية" ص.ص ٢١٢–٢١٨]، ومن جهة أخرى في الحديث الذي أدلى به إلى ر. بيلّور [المجلد الثاني من المحاولات ص ص ٢٠٠–٢٠٧] وفي المقال المعنــون "المونتاج والخطاب في الفلم" [ص ص ٨٩–٩٦ من الكتاب نفسه].

أ – قضايا منهجية

أول شيء يجب عمله عندما ننوي المباشرة بمثل هذه الدراسة هو أن نشكل "مجموعة" من الأفلام وأن نقطع كل فلم "متتالية فمتتالية" لكي نكشف

مختلف تنسيقات اللقطات الظاهرة. ومن البدهي أننا لا نستطيع القيام بمثل هذه العملية بالنسبة لمجموع أفلام تاريخ السينما! فينبغي البدء إذن "بالتعريج" على عدد محدود من الأفلام (=تشكيل مجموعة صغيرة) نختارها حدسياً لقيمتها النموذجية على الصعيد المدروس (فمن الملائم إذن أخذ أفلام متنوعة قدر الإمكان). ثم نوسع المجموعة الصغيرة شيئاً فشيئاً بغية الكشف على أكثر ما يمكن من التنسيقات المختلفة. وبعد بعض الوقت، نلاحظ أن إضافة أفلام أخرى على المجموعة الصغيرة لا تعود تقودنا إلى تركيبات جديدة. فيكتشف ش. متز مثلاً أن ثمانية نماذج من المتتاليات تكفي لتوصيف مجموع الأفلام التي جمعها وأنه عبثاً يزيد هذا العدد ويحيل أفلاماً أخرى إلى التحليل إذ لا يظهر أي تركيب جديد. عند ذلك نعتبر أن المجموعة تمثل الأفلام المطلوب درسها ونقول عن المجموعة أنها "مُشْبَعة".

ولكي يصف ش. متز هذا التنظيم على أساس المتتاليات، يلجأ مرة أخرى إلى ***"الاستبدال"***. وقد تم استعراض مبادئ هذه الطريقة التحليلية في الفصل الأول، ولكننا نستطيع الآن أن نعيد صياغتها بشكل أبسط، آخذين في الحسبان ما اكتسبناه من معارف منذ ذلك الفصل: فاستعمال الاستبدال لا يقوم على شيء سوى تكوين نموذج (un paradigme): والنموذج هو مرتبة من الاستبدال. فدراسة المونتاج من هذا المنظور، تعني تكوين نموذج مختلف تنسيقات اللقطات، ومختلف المتتاليات التي يمكن كشفها في مجموعة الأفلام التي جمعناها. ولما كانت كل متتالية عبارة عن تنسيق تركيبي – تعبيري (سلسلة من الصور الجزئية، سلسلة من اللقطات) فإننا نستطيع القول أن تحليل كود المونتاج يعني تشكيل ***نموذج من التركيبات – التعبيرية***.

ويقترح ش.متز أن نطلق تسمية "***المقاطع المستقلة***" على هذه التركيبات – التعبيرية المختلفة [ص – ١٢٥ – ***محاولات*** /] والاحتفاظ بكلمة "متتالية" من أجل مظهر خاص يستعمل علاقات تتاليّة بدقة.

ويجدر الآن تدقيق معايير وثاقة الصلة، كمعايير تتيح التمييز بين هذه المقاطع المستقلة المختلفة. ونحن لا ننوي استعادة كل تحليل ش. متز بل توضيح آليته فقط.

هناك ثلاثة مبادئ كبرى للتقطيع مطروحة بكل وضوح [متز – محاولات – II ص ١٢٩]؛ ويحق لمحلّل الفلم أن يعتبر كمقطع مستقل (واحد) كل مقطع من الفلم لا يقطعه تغيير كبير في مجرى الحبكة ولا علامة تفصيل[1] ولا التخلي عن نوع من التركيب التعبيري للانتقال إلى آخر.

يبقى أن ندقق المعايير المأخوذ بها للعزل بين النماذج التركيبية التعبيرية ذاتها. وهذه المعايير عددها ستة:

المعيار الأول: واقع كون التركيب يعبئ لقطة واحدة أو عدة لقطات:

ففي داخل التركيبات القائمة على لقطة واحدةٍ عاملةٍ بشكل مستقل (الفئة المسماة ***فئة اللقطات المستقلة***) يكشف متز عن مجموعتين ثانويتين: ***اللقطة المتتالية*****:** نتحدث عن لقطة متتالية عندما تكون فترة كاملة من الحركة معالجة في لقطة واحدة (سواء كانت هذه اللقطة ثابتة أم تتضمن حركات من الكاميرا) ***والمُدرجات***، وهذه المدرجات عبارة عن لقطات تدخل ضمن استمرارية لتقطقها بغية إدخال مقارنة أو رمز أو شرح أو عرض قطعة من تعليق أو حوار على القارئ (المشاهد) ليقرأها (أي العناوين الوسيطة).

---

1 المقصود النقط والفواصل وغيرها من التقطيع الذي يبرز مقاطع الجملة – المعرّب.

أما المعايير الأخرى فتتعلق بالتركيبات التي تقوم على أكثر من لقطة.

المعيار الثاني: كون التركيب يجند الزمنية أم لا.

هناك تركيبتان لا تستعملان الزمنية وهي التركيبة – التعبيرية التعانقية (بشكل معانقة) وهي: تعداد منطقي من الأمثلة العائدة إلى موضوع واحد (مثلاً: سلسلة من اللقطات تعبر عن مفهوم الحرب أو عن مفهوم حياة هادئة) والتركيبة التعبيرية المتوازية: أي تناوب بين سلسلتين ذاتي موضوعين (مثلاً: لقطات عن الحياة في المدينة / مقابل / لقطات عن الحياة في الريف).

المعيار الثالث: ويتعلق بمختلف أشكال العمل لإقامة العلاقة الزمنية.

هناك تمييز أول يسمح بمقارنة التركيبات التي تجنّد علاقات زمنية تزامنية أو ***التركيبات التعبيرية الوصفية*** مع التركيبات التي تجنّد علاقات زمنية متتالية أو التركيبات التعبيرية السردية.

المعيار الرابع: عدد السلسلات المعنية.

إن علاقة التتابع يمكن أن تكون بين عناصر تعود إلى عدة سلسلات: ***التركيبة التعبيرية السردية المتناوبة*** (مثلاً لقطة للمطارِدين / مقابل / لقطات المطارَدين) أو إلى سلسلة واحدة وهي ***التركيبات التعبيرية المستمرة*** (مثلاً: الشخص ذاته يبقى متبوعاً في عدة لقطات).

المعيار الخامس: تركيبات مدمّجة أو غير مدمّجة.

إن الأفعال التي تشكل تركيبة تعبيرية سردية مستمرة، يمكن عرضها دون توقف: فنكون أمام تركيبة تُوهم باستمرارية مكانية زمانية: أي المشهد، أو مع توقف ويصبح المقصود هو المتتالية.

وأخيراً، **المعيار السادس**: هذه التوقفات يمكن أن تكون منظّمة أو غير منظّمة.

وهكذا تتميز ***المتتالية العادية*** عن ***المتتالية ذات الحلقات*** التي يظهر فيها عمل له بعض الاتساع (مثلاً صعود في النهر من قبل صائدي الحيوانات بالأغويات) مقسّم إلى سلسلة زمنية من "الحلقات" القصيرة (مرور القطار السريع، السهرة حول النار، هجوم الهنود؛ المشـــاجرة فوق الطـــوف، إلخ) وهذه الحلقات ترتبط بعضها ببعض بفعل تأثيرات بصــريّاتية (إحلال مســلســل foudu en chaine)، جنيحات (volets)، إلخ) تؤمن إظهار التركيبة التعبيرية في المتتالية.

ويبين هذا التحليل أن كود المونتاج يتوصّف كمجموعة محدودة من تنسيق تركيبي تعبيري للقطات تأخذ معناها بعضها بالنسبة للبعض الآخر: إن مجموع التنسيقات التركيبية التعبيرية التي يتوجب على السينمائي أن يختار من بينها عندما يخرج فلماً.

أو إذا وضعنا أنفسنا ضمن رؤية المشاهد، نقول أن مجموع مختلف تنسيقات اللقطات التي يؤدي ربطها فيما بينها إلى إعطاء المعنى في عمل الفلم. وهذه التنسيقات تشكل منظومة قابلة للتنظيم في بنية تراتبيّة يمكن تقديمها في شكل ما يسميه الألسنيون "شجرة تركيبية تعبيرية" (انظر الصفحة المؤطرة).

ب- حدود التركيبية التعبيرية الكبرى

وحتى لو كان ش. متز قد تردد قليلاً حول الوضع الذي يجدر منحه لهذا النموذج، فإنه قد تصور هذا النموذج بشكل واضح كنموذج ذي مرمى محدود بل ومحدود بصورة مزدوجة.

فالتركيبة التعبيرية الكبرى لا تبين سوى مستوى واحد مما يُجمله منظرو السينما تحت مفهوم "المونتاج"، إنها تشكل كوداً ولكنها ليست كل كودات المونتاج: فهي لا تكتفي بعدم الاعتناء إلا بشريط الصور - مع أن تركيب الفلم، هو أيضاً تركيب شريط الصوت وبالتالي تركيب علاقات الصور بالأصوات - غير أنها لا تأخذ في الحسبان لاقضية الوصلات بين اللقطات ولا قضية مدة اللقطات ولا قضية إيقاعها، ولا العلاقات التركيبية التعبيرية الصغرى أو الكبرى بين وحدات أدنى أو أعلى من المقاطع المستقلة، وهذه كلها مستويات من سير العمل تتطلب أيضاً تحليلاً منهجياً.

من أجل تحليل للعلاقات التركيبية - التعبيرية الصغرى أو الكبرى انظر ر. بللور: "تقطيع / تحليل"، تحليل الفلم - الباتروس ١٩٧٩ ص ص ٢٤٧-٢٧١.

بل إن التركيبية - التعبيرية الكبرى ليست كل تحليل المستوى السردي في الأفلام:

"هناك مسعيان متميزان ولا يمكن أن يحل الواحد منهما محل الآخر: فمن جهة، سيميائية الفلم السردي كهذه التي نحاولها؛ ومن جهة أخرى، التحليل البنيوي للسردية ذاتها أي للقصة بصرف النظر عن النواقل التي تتكفّل بها" [ص ١٤٤].

إن التركيبية - التعبيرية الكبرى تحلل إظهار المونتاج للكودات السردية العامة التي تدرسها السيميائية السردية (ت. تودوروف - كـ. بريموند -

آ.ج. غريماس). أما بُنى التركيبية – التعبيرية الكبرى فهي، في وقت واحد، مختلفة عن البُنى السردية العامة ومرتبطة بها، ذلك لأن بعض التصوّرات التركيبية – التعبيرية التي تشكلها لا يمكن رصدها إلاّ بالنسبة إلى الحبكة، وبشكل أعم، بالنسبة إلى ما يجري في عالم القصة المروية (أي بالنسبة إلى عالمها التخيّلي – la diégèse)؛ وهي أيضاً مختلفة لأن هذه التركيبات ليست لها درجة التجريد التي للتركيبات السردية العادية؛ فهذه الأخيرة مستقلة كلياً عن مادة العاني الذي ينقلها، بينما التركيبة – التعبيرية الكبرى تتأسس على عناصر ممثّلة (مجازية – تصورية) مرئية على الشاشة. ويؤكد ش. متز على أهمية هذه العلاقة فيقول:

"هذا الذهاب والإياب المتواصل بين العرض على الشاشة (instance ecranique) (أي العاني) ومرحلة الحيّز التخيّلي (instauce diégétique) يجب قبوله بل وجعله مبدأ منهجياً، لأنه وحده ما يسمح يالاستبدال، وبالتالي بتحديد الوحدات (أي وحدات المقاطع المستقلة) ". [المحاولات ا – ص ١٤٣].

وهناك حدّ ثان يتأتى من كون التركيبية التعبيرية الكبرى قد تم إقرارها من قبل ش.متز انطلاقاً من مجموعة من الأفلام السردية التقليدية. فهي لا تصلح إذن إلا للأفلام السردية بل والأفلام السردية التقليدية في فترة ما، هي تقريباً فترة الثلاثينيات حتى ١٩٥٥، تاريخ ظهور الأفلام الأولى من الموجة الجديدة. إذن لا يمكن اعتبار التركيبية – التعبيرية الكبرى كوداً للمونتاج لأنها ليست سوى كود ثانوي، فهي ليست سوى طريقة من الطرق العديدة للإجابة على مسألة المونتاج (بل وعلى مستوىً ما أيضاً كما مرّ معنا للتو).

لقد بيّن متز (**في محاولات II**) القضايا التي تُطرح عندما نريد استعمال نموذجه لتحليل أنواع أخرى من الأفلام غير التي جمعها في مجموعة الانطلاق. وبما أنه كان يعمل على أفلام ***وداعاً يا فيليبين*** (ج. روزييه) وعلى ***بييرو المجنون*** (ج-ل. غودارد) فقد لاحظ أن بعض مقاطع هذين الفلمين لا تدع نفسها تقتصر على أي من البنى الثمانية للتركيبية - التعبيرية الكبرى، وبالتالي وجد نفسه منذ ذاك منقاداً إلى محاولة تدبير تركيبة - تعبيرية قائمة سلفاً (تحليل ***وداعاً يا فيليبين***) مع كونه في الوقت نفسه يعي تماماً أنه "سينبغي ولا شك أن يعود إلى تعريفها لاحقاً كنموذج نوعي يبقى عليه أن يحدد مكانه في جدول التركيبية التعبيرية الإجمالي [ص ص ١٦٣-١٦٤] أو أن يقترح نموذجاً تركيبياً تعبيرياً جديداً هو "المتتالية المحتملة" [تحليل ***بييرو المجنون*** - ص ٢١٥].

فإذا اشتغلنا على مجموعة أخرى، غير مجموعة السينما السردية التقليدية، فلن ينبغي إذن أن يصل الأمر إلى تركيبة أخرى من هذا النموذج من التركيبات التعبيرية التي هي التركيبية التعبيرية الكبرى. وعلى سبيل المثال سنعرض التحليل الذي قامت به جنفييف جاكينو على الفلم التربوي.

جنفييف جاكينو - الصورة والتربية - P.U.F. l'Educateur 1977 - الصفحات ٧٥ - ٨٣.

إن ج. جاكينو تحس بضرورة تكييف معايير وثاقة الصلة التي طرحها ش. متز مع المجموعة التي قررت تحليلها:

"إذا كان المبدأ المنهجي الذي يجب إقامته لإتاحة تحديد الوحدات (المقاطع المستقلة) هو، بالنسبة للفلم السردي الذي همه السرد، هو "هذا الذهاب والإياب المتواصل من مرحلة العرض على الشاشة (العاني) إلى مرحلة الجو التخيلي

(المعني) فإن المبدأ المنهجي الوحيد القادر على تقديم حساب عن الفلم التعليمي، الذي همه التعليم، يجب أن يكون ذهاباً وإياباً متواصلاً من مرحلة العرض على الشاشة (العائي)، و التي هي نفسها بالنسبة للفلم السردي – إلى المرحلة التعليمية (المعنيّ) والتي تختلف عن مرحلة عالم الفلم التخيّلي" [ص ٧٧].

وبالفعل، فإن ما يتحكم في تنسيق المتتاليات في الفلم التربوي لم يعد مفهوم الزمن كما في الفلم السردي، بل هو بالضبط مفهوم الترابط المنطقي.

"إن الانتقال من القصد السردي إلى القصد التعليمي هو الانتقال من وثاقة الصلة على صعيد زمني إلى وثاقة الصلة على صعيد منطقي" [ص ٨٣].

وهكذا اقتيدت ج. جاكينو إلى إنشاء نموذج جديد من التركيبات – التعبيرية. ولنكتف بإجمال خطوطه الكبرى.

- معيار أول [ص ٧٨] يسمح لها بفصل التراكيب التعبيرية العَرْضية (المهيأة للعرض – المعرب) حيث تكون الوقائع التي تقدمها مختلف الصور معروضةً للرؤية فقط (فهي ليست مترابطة بأي رباط منطقي)، عن التراكيب التدليلية أي عندما يقوم تتالي الصور بعملية تفهيمية (توضيحية).
- وفي داخل فئة التراكيب التعبيرية العَرْضية، قادها معيار ثان إلى التمييز بين التركيبية التعبيرية العَرْضية العادية (المستمرة) والتركيبية التعبيرية العرضية الإلماحية (حيث المعروض للرؤية يعالج بطريقة متقطعة أي مع انقطاعات).
- ويقوم معيار ثالث بالتمييز أيضاً بين التركيب التعبيري ***التدليلي العادي*** حيث يجري التدليل بتعبئة سلسلة واحدة من الوقائع، وبين التركيب التعبيري ***التدليلي المعقد*** الذي يستعمل وقائع تعود إلى مجموعات مختلفة.

وأخيراً، عندما تكون مختلف المجموعات معبأة (تركيبات تعبيرية تدليلية معقدة) يمكن تعبئتها بطريقتين: على ***النمط الفئوي***، عندما يجنّد التدليل عدة وقائع مختلفة الطبيعة، يجري تقديمها على التوالي لكي يؤدي إلى عملية تصنيف الفئات، الذي يتيح إقامة العلاقة بين كل ما هو معروض (مثلاً: سلسلة من اللقطات عن حياة جرذان الهامستر ترمي إلى تبيين ما هي فئة هذه الجرذان)؛ أو على ***النمط المقارن*** (مثلاً: مقارنة بين حياة جرذان الهامستر وحياة الأرانب) وهذا هو المعيار الرابع.

وتخلص ج. جاكينو إلى الملاحظة أننا بالانتقال من التركيبة – التعبيرية الكبرى للفلم السردي إلى تركيبية الفلم التربوي نشهد نوعاً من العكس: فما كان يفتح مجالاً لأصغر تطور في التركيبية التعبيرية لشريط الصور من الفلم التخيّلي، هو ما يعطي المجالَ لأكبر تطور في التركيبة التعبيرية للفلم التربوي؛ وهكذا نرى التركيبة التعبيرية على "شكل تعانقي"، وهي بنية هامشية في الفلم التخيّلي، تتخذ هنا أهمية كبيرة جداً؛ والواقع أن كامل فئة التركيبات التعبيرية التدليلية (مع مجموعاتها الثانوية من التركيبات التعبيرية الفئوية والمقارنة)، ليست سوى نوع من التركيبة التعبيرية بشكلٍ تعانقيّ؛ ذلك أن التركيبة بشكل تعانقي هي بنية مؤسسة على المفهمة (أي تكوين مفهوم ما انطلاقاً من شيء – القاموس): إنها تدعو المشاهد إلى الاحتفاظ بالشيء الذي يردّك، في سلسلة من اللقطـــات، إلى جذر واحد، موضوع واحد، فهو بالتالي مؤهل بوجه أخص إلى تحرير خطاب تربوي يكمن، في كثير جداً من الأحيان، في تصنيف أو في مقارنة للمعطيات.

ويأتينا تثبيت شيّق لهذه الملاحظة عن طريق الكاســت التربوية التي سجلها جيل ديلافو باقتباس عن فلم ش. شــابلن: وظيفته الجديدة (His New Job أو شارلو يبتدئ في السينما (Charlot débute au Cinema) عام ١٩١٥: شارلو مصور مسرحي. وترمي هذه الكاست إلى تنفيذ فكرة حول الخطاب السينمائي عموما وحول أسلوبية ش. شابلن بوجه خاص.

وقد تمت دراسة هذه الكاست – فيديو بفضل مسابقة أجرتها وزارة التربية الوطنية ووزارة الثقافة والاتصالات (المركز الوطني للسينما) ووزارة الخارجية (انترميديا). وأمّنت انتاجَها توتم برودكش، (١٩٨٦).

وأهمية هذه الكاست، بالنسبة لما يشغلنا هنا، هي أنها تعرض فلمين على التوالي: فلم تخيّلي (هو فلم ش. شابلن) وفلم تربوي (التحليل من ج. ديلافو: شارلو مصور مسرحي Charlot scénographe) هو العنوان الخاص بهذا القسم التحليلي). ولما كان الفلم التربوي يتناول عمل الفلم التخيلي بل وبما أنه مؤلف بصورة حصرية تقريباً من لقطات مسحوبة من الفلم التخيلي، فإن أمامنا مثالاً مهماً بشكل خاص جداً لكي نرصد التعديلات التي جرّها، على مستوى المونتاج، هذا الانتقال من الفلم التخيلي إلى الفلم التربوي. ويمكن القول، إجمالياً، أن عمل ديلافو يقوم على اقتطاع لقطات من أي مكان كان من فلم شابلن ثم تجميعها تحت عناوين مختصة بمواضيع معينة؛ مثلاً: القسم المعنون "الشاشة النابذة"يجمع اللقطات تبعاً لبنيتها الداخلية بمقارنة سلسلة من اللقطات المؤسسة على نظرات محتواة في نطاق الصورة، مع سلسلة من اللقطات تتلاعب على نداء المدى

الخارجي (l'appel du hors-champs). وكذلك القسم المعنون "وصلات من جميع الأصناف" فهو يجمع سلسلات من اللقطات تصوّر مختلف أنواع الوصلات التي استعملها الفلم؛ وصلات بواسطة النظر، وصلات بالحركة، وصلات بواسطة باب صفّاق، أو ستارة، إلخ. إن العملية التي قام بها ديلافو واضحة: فالمقصود هو تحويل سلسلة من اللقطات قائمة على المنطق السردي (فلم شابلن) إلى سلسلة من التركيبات – التعبيرية بشكل تعانقي وتعمل لصالح منطق تفسيري ومُقْنِع.

وهناك تركيبات تعبيرية من تراكيب الجُمل كان من المستحسن إنشاؤها لو كنا نشتغل على أنواع أخرى من الأفلام (الهزليات الموسيقية، الأفلام الإعلانية، الأفلام الدعائية، إلخ) أو على أنواع أخرى من الإنتاجات السمعية البصرية (مثل الفيديو كليب أو البث التلفزيوني) أو على انتاجات من عهود أخرى: وهكذا يمكن التفكير في متابعة تطور الكودات الثانوية للمونتاج بواسطة قطعات متزامنة على مر تاريخ السينما. إن من شأن مجموع هذه الكودات الثانوية، لو أنشئت، أن تشكّل ما نستطيع أن نسميه كود التنسيق ***التركيبي – التعبيري للمقاطع المستقلة***، والذي هو أحد كودات المونتاج الفلمي.

إن ما سوف نحتفظ به على الخصوص من هذه التحليلات هو التالي: كما أن تعليق الوحدات على المحور التركيبي التعبيري لسلسلة متوالية يخضع في اللغات الطبيعية لقوانين دقيقة جداً، فإن سلسلةً مثل: ***يضيء شماليون***

جليد أل الشموس جبال نيران ألف له" سيحكم عليها بأنها مغلوطة وغير صحيحة لأنها تخالف هذه القوانين التركيبية – التعبيرية، وكذلك أيضاً في السينما هناك قوانين تركيبية – تعبيرية تحكم تتالي اللقطات. إن هذه القوانين تتيح الفهم المتبادل. ويظهر هذا بوضوح عندما يُدخل فلم في مجراه بنية تركيبية تعبيرية غير معروفة حتى حينها (الاستباقات – خبر سابق flash forward – من هيروشيما جبيبتي، مثلاً). فهذا الابتكار لا يقتضي زمناً حتى يفرض نفسه وحسب، بل ينبغي له حتى يصبح مفهوماً (حتى يألفه المشاهد) أن يكون معناه مفسّراً نوعاً ما عن طريق كود آخر (وفي أكثر الأحيان نجد أن الكود السردي هو الذي يلعب هذا الدور).

وهذه القوانين ليس لها في السينما على كل حال الوضع الذي لها في اللغات الطبيعية: فهي من جهة، لا تعمل عملها إلا في مجموعات ثانوية من الأفلام وليس في الخطاب السينمائي بمجموعه (إنها كودات ثانوية)؛ ومن جهة أخرى هي لا تطال نفس النوع من الوحدات؛ إنها تفعل فعلها على وحدات أكبر بكثير (هي اللقطات) من الوحدات المعنية بتركيب الجملة في اللغات الطبيعية (أي الكلمات). إنها أكثر من قوانين ***لتركيب الجملة*** فكل جملة هي تركيبية تعبيرية، ولكن هناك مستويات غير تركيبية – تعبيرية في تركيب الجملة: مثلاً المستوى التحويلي (le niveau transformationnel)؛ إنها قوانين ***صرفية – نحوية – بلاغية*** (كما رآها جيداً ب.ب. باسوليني)؛ إنها تبني تنسيقات تعمل معاً على جعل فهم الفلم فهماً حرفياً، أمراً ممكناً (يجب أن

يكون المرء قد تعرف على تركيب – تعبيري متناوب لكي يفهم أن الأمر يتعلق بملاحقة poursuite) وتساعد في الوقت نفسه تسجيل الفلم بهذه الطريقة التواصلية أو تلك: سردي، تربوي، إلخ.

II – الانتقادات والانتقادات الذاتية وانتقالات التحليل

لقد أثارت التركيبية – التعبيرية الكبرى عدداً كبيراً من الانتقادات. منها كثير لا تبدو له فائدة لأنها ناجمة عن جهل في الألسنية و/أو عن سوء فهم لمشروع ش.متز؛ وهناك انتقادات أخرى أتت من ش.متز ذاته، وثمة أخيراً انتقادات تدعونا إلى تغيير طريقة المقاربة.

الانتقادات والانتقادات – الذاتية

تتناول الانتقادات والانتقادات الذاتية، أساساً، ثلاث نقاط هي: نظام اللقطة المستقلة، وصعوبة عزل بعض النماذج التركيبية – التعبيرية (أي قضية التقطيع إلى مقاطع مستقلة)، وقضية التناوب.

مشكلة نظام اللقطة المستقلة

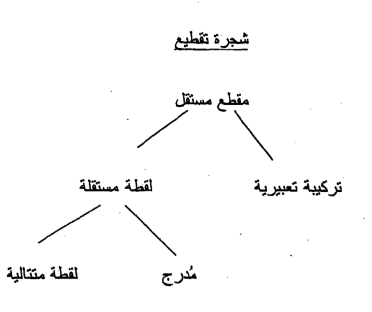
عندما ننظر في التركيبية – التعبيرية الكبرى تظهر اللقطة المستقلة في وقت واحد كفئة (مثلها مثل التركيبة التعبيرية الموازية والوصفية وذات

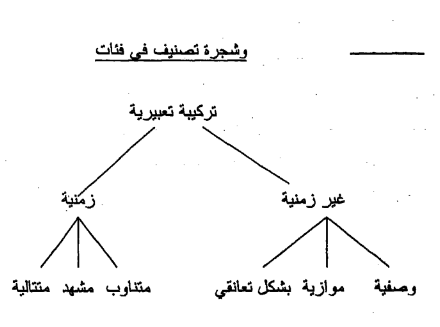
الشكل التعانقي، إلخ)، وكمجموعة متنافرة إلى حد ما تضم لقطات تعرض، لوحدها، حلقة من الحبكة (لقطات متتالية) ولقطات تعمل كل على انفراد وهي مختلف أنواع المُدْرجات. ويلحظ متز أربعة أنواع من المدرجات: المدرج من غير عالم الفلم أي لقطة دون علاقة مباشرة مع الفعل ولكن لها قيمة رمزية (*أوكتوبر*" لانشتاين مشهور لاستعماله هذا النوع من التركيب)؛ والمدرج الشخصي (الذاتي): وهو عبارة عن ذكريات وهواجس وأحلام؛ والمدرج من عالم الفلم المنتقل: لقطة وحيدة لمطارِدين وسط مجموعة من اللقطات المكرّسة للمطارِدين؛ والمدرج التفسيري: لقطة مضخمة عن نص رسالة [ص ١٢٦].

واللقطة المتتاليّة والمدرج لا يؤثران البتة تأثيراً تركيبياً تعبيرياً واحداً. فالمدرج أصلاً، لا يمكن استبداله بتركيبة تعبيرية في حين أن من الممكن استبدال لقطة تتالية بتركيبة تعبيرية: فالمدرج، كما يدل اسمه، مدرج في تركيبة تعبيرية. ومن جهة أخرى فإن اللقطة – التتالية هي "بشكل ما" نوع يمكن أن يحتوي جميع الأنواع الأخرى" [متز، محاولات ا- ص ١٣٤] وهو لا يضم فقط لقطات – متتاليات مبنية علىنمط مشهد المتتالية أو على نمط التركيبي التعبيري المتناوب، بل ليس نادراً أن تخلط لقطة – متتالية واحدة هذه التركيبات المختلفة؛ حتى أننا نجد لقطات – متتاليات تجعلنا نغيّر اللحظة الزمنية خلال مجرى حدوثها؛ إن بانوراميك افتتاح *لو كانت باريس محليّة لنا*" (si paris nous etait conté) (ساشا غويتري) يعرض علينا في حركة واحدة من الكاميرا نفس الشارع في باريس في لحظات مختلفة من تاريخ فرنسا؛

إن المخرج الهنغـاري مكلوش جانكـشو في (*مزمور أحمـر* (psaume rouge) والسينمائي اليوناني ثيودور انجلوبولس (في "*رحلة الكوميديين*" (le voyage des comediens) و *الصيادون*" (les chasseurs) اختصاصيان في هذه اللقطات – المتتاليات التي تجعلنا ننزلق من فترة تاريخية إلى أخرى خلال مجرى الشريط. ومما لا يقبل المناقشة أن هذا القسم من الشجرة التركيبية – التعبيرية ينقصها التماسك وتتطلب تجديد بنيتها؛ ولكننا يمكن أن نخشى عندئذ أن نراها تأخذ في التكاثر والإخلال كلياً بتوازن النمط. ويعي ش. متز جيداً أن في ذلك صعوبة جدّية: "فمن الممكن أن تكون اللقطة المستقلة صنفاً من النماذج أكثر منها نموذجاً ختامياً" [متز ١٩٦٨ ص ١٣٤].

ويعتقد ميشيل كولن أن هذه القضايا تدل على ضعف عام للتركيبية – التعبيرية الكبرى التي تخلط في شجرة واحدة تصنيفين لهما طبيعتان مختلفتان: تصنيف يقوم على تقطيع الفلم إلى مقاطع مستقلة (فالتعارض بين تركيب تعبيري وبين لقطة مستقلة يعود إلى هذا التصنيف) وتصنيف آخر يقوم بتقسيم مختلف الأنماط ذات التنسيق التركيبي – التعبيري إلى فئات. ولهذا يقترح كولن اللجوء إلى "شجرتين" لا إلى شجرة واحدة، ألا وهما:


شجرة تقطيع
مقطع مستقل
لقطة مستقلة
تركيبة تعبيرية
لقطة متتالية
مُدرج


وشجرة تصنيف في فئات
تركيبة تعبيرية
زمنية
غير زمنية
متتالية
مشهد
متناوب
بشكل تعانقي
موازية
وصفية

وبالرغم من أن مفهوم التركيبية التعبيرية يظهر في المخططين الأول والثاني، فإن من الخطأ أن نستنتج من ذلك أننا نستطيع جمع هذين المخططين في مخطط واحد: لأن مفهوم التركيبية – التعبيرية لا يظهر فيهما بنفس الصفة. ففي المخطط الأول يتحدد التركيب كمجموعة من اللقطات (مقابل لقطة وحيدة)؛ إن المشكلة التي تنطرح للتحليل تكون عند ذلك مشكلة حدود تركيبية – تعبيرية: فأين يبدأ التركيب التعبيري وأين ينتهي؟ وفي المخطط الثاني تشكل التركيبية التعبيرية نوعاً من البناء وما ينبغي بحثه عند ذلك إنما هي الخصائص التي تميز هذه التركيبيات التعبيرية.

هذه المقترحات شرحها م. كولن في ندوة ش.متز (E.H.S.S.) وفي ندوتنا حول "نظريات السينماوالــ A.V" (جامعة باريس الثالثة) عام ١٩٨٨: "عودة إلى زيارة التركيبية التعبيرية الكبرى"(la grande syntagmatique revisitée) [شتنشر في السينما والإدراك، الصحافة الجامعية للسوربون الجديدة ونانسي Presses Universitaire de la Sorbonne Nouvelle et de Nancy II].

مشاكل التقطيع

إذا كان بعض انواع التراكيب التعبيرية (التركيب التعبيري بشكل تعانقي، المدرج الرمزي) سهل الرصد لأنها نماذج تراكيب تعبيرية جامدة، ومظاهر واضحة يتعرف عليها المرء بالتأكيد ودون خطأ ممكن، فإن المتتالية العادية والمتتالية ذات الحلقات، والتركيب التعبيري بالتوازي عبارة عن أنماط رخوة نجد صعوبة أحياناً، كمايقول ش. متز بالضبط، في "سحبها من اللاشكل" وفي "عزلها عن الدفق الفلمي العام"، إذ أنها يمكن أن تتمدد إلى اللانهاية. وهكذا

تبنى أفلام بكاملها على نمط التركيب التعبيري الموازي ("تعصّب غريفث" Intolerance de Griffith —البعض والبعض الآخر— les Uns et les Autres, de d. Lelouch)، وهذا ما يؤدي إلى لاعودة إلى مشاهد ومتتاليات وتراكيب تعبيرية متوازية أو متناوبة داخل هذه التركيبية التعبيرية الموازية التي هي الفلم ذاته وهكذا يظهر مستوى تطبيق التركيبيات التعبيرية الكبرى كمستوى سيء التحديد، إذ أن التقطيع التركيبي التعبيري يمكن أن يجري على الفلم نفسه في عدة مستويات.

والواقع هو أن كل قضية معايير تقطيع التركيبيات التعبيرية هي التي تتواجد مطروحة بهذا الشكل، إن الإرشادات التي أعطاها ش. متز لا تكفي دائماً بالفعل لنقرر الانتقال دون خطأ من تركيب تعبيري إلى آخر. فجميع التركيبات التي تستدعي مبدأ التناوب هي على سبيل المثال غاية في الإشكال.

مشكلة التناوب

المطلوب أن نعرف، من جهة، أين تبدأ وأين تنتهي ظاهرة التناوب – مثلاً يمكن اعتبار مُدرج واحد كواقع من التناوب؟ – ومن جهة أخرى إذا كانت جميع وقائع التناوب يمكن اختصارها إلى فئتي التركيب – التعبيري التناوبي والتركيب التعبيري على التوازي: وهكذا عندما يكون أمامنا بالتناوب لقطة لشخص ينظر ولقطة للشيء المنظور إليه؛ ويكون الشخص والشيء كلاهما متوضعين في نفس المكان، نكون بالتأكيد أمام تركيبة ذات علاقة بالتناوب، ولكن هل نستطيع القول أنها تركيبة – تعبيرية متناوبة؟ وهذا السؤال نفسه ينطرح بالنسبة لبعض المشاهد التي عولجت بشكل مجال ومجال معاكس ضمن مكان واحد. إن التركيبية التعبيرية الكبرى لا تعطي أي جواب على هذين السؤالين.

تحليل: بداية فلم "على آخر نَفَس" À`Bout Se Souffle

لكـــي نوضح بشكل حسي الصعاب التي يصطدم بها المحلل الذي يحاول استعمال التركيبية – التعبيرية الكبرى ليدرس مونتاج الفلم، نعرض تحليلاً موجزاً للقطات الأولى من "على آخر نفس".

لنعط بدءاً وصفاً موجزاً للمقطع المقصود:

اللقطة -١- كرتونة إهداء إلى أفلام سلسلة B الأميركية.

تسويد تدريجي

اللقطة -٢- كرتونة العنوان: يلهث على آخر نفس – تسويد تدريجي

تسويد تدريجي

اللقطة -٣- بعد صورة مضخمة على الصفحة الأولى من جريدة، حيث يظهر رسم استفزازي لفتاة فاتـــنة، نكتشـــف، بعد بانوراما خفيفة عمودية، وجه القارئ: ميشيل، الشخصية التي يجسّدها ج-ب. بلموندو، ويبدو للعيان أن قراءة الجريدة ليست بالنسبة إليه سوى ذريعة: فنظرته تدل أنه يحاول أن يحتك مع شخص ما.

اللقطة -٤- تأتينا بالجواب على هذه النظرة " في لقطة قريبة (مضخمة) فتاة تومي برأسها لميشيل.

اللقطة -٥- لقطة تستعيد تضبيط اللقطة -٣-: ميشيل يسأل الفتاة من بعيد

اللقطة -٦- إنها تتمة اللقطة -٤- الفتاة تشير لميشيل برأسها إلى ما يجب النظر إليه.

اللقطـــة -٧- لقطة بانورامية أفقية تجعلنا نكتشف موضوع تبادل النظرات هذا: سيارة فاخرة تخرج منها امرأة وسائق.

اللقطة -٨- تتمة اللقطة -٥- ميشيل يبين برأسه أنه فهم.

اللقطـــة -٩- في لقطـــة متوســـطة، الفتاة تؤشر بيدها لميشيل ليقترب ثم تتبع المرأة والسائق اللذين يبتعدان.

اللقطة -١٠- في لقطة متوسطة، ميشيل يطوي جريدته ويتهيأة ليتصرّف.

اللقطة -١١- بانورامية يسار يمين تنطلق من المرفأ متتبعة قارباً وتصل إلى الفتاة على الرصيف.

اللقطة -١٢- فتح ميشيل غطاء محرك السيارة: يلعب ببعض الأسلاك ويجعلها تقلع.

اللقطة -١٣- الفتاة تأخذ في الركض نحو ميشيل والسيارة.

اللقطـــة -١٤- مـــنظر السيارة من الخلف: ميشيل يرفض أن يأخذ الفتاة معه ويبدأ الرجوع ليحرر السيارة.

إحلال مسلسل

اللقطة –١٥– نقل الكاميرا عوضاً عن الشخص: الطريق كما يُرى من خلال زجاج السيارة.

اللقطة –١٦– سحبة (صورة) من مقعد الراكب، لقطة قريبة جانبية لميشيل وهو على مقود السيارة.

اللقطات –١٧–١٨–١٩– ثلاث لقطات تبيّن لنا الطريق من خلال زجاج السيارة الأمامي

اللقطتان –١–٢– لا تطرحان مشاكل تماثلية: إنهما لقطتان مستقلتان مفصولتان فصلاً واضحاً بواسطة تسويدات تدريجية (Fondus au noir). وتتعقد الأشياء ابتداء من اللقطات المأخوذة من عالم الفلم (diégétiques) التي تأتي بعدها.

وبالاستناد إلى معيار إشارات تفصل الجمل؛ ينقسم المقطع إلى قسمين: قبل وبعد الإحلال المسلسل (fondu euchainé) المتواجد بين اللقطتين ١٤ و ١٥. ومع اللقطة –١٥– تبدأ متتالية "تنقل"، ولكننا لا نستطيع أن نؤكد دون تفحّص أن اللقطتين ٣ و ١٤ تشكلان تركيبية تعبيرية واحدة. ولندع معايير التقطيع الأخرى تتدخل وليكن تغيير كبير في مجرى الحبكة والتخلي عن نوع من التركيبة – التعبيرية لنأخذ بآخر، لنجد على مستوى الحبكة، أن مجموع اللقطات ٣ إلى ١٤، يظهر وكأن له انسجاماً أكيداً: إنه يروي سرقة سيارة من قبل ميشيل: أما فيما يتعلق بالنوع التركيبي التعبيري، فهو يستعمل من الطرف إلى الطرف الآخر بنية مبنية على مبدأ التناوب – ولنعد إلى الوصف من هذا المنظور: إن اللقطات ٣–٤–٥–٦– تقوم بشكل بديهي على تركيبة متناوبة بين بلموندو والفتاة؛ أما اللقطة –٧– فتسبب انقطاعاً قوياً بإدخالها السيارة ولكن التناوب بين ميشيل والفتاة ينطلق فوراً بعد ذلك (اللقطات ٨–٩–١٠)؛ أما اللقطة –١١– فتأتي بانقطاع جديد بإجرائها تغييراً في المكان (مشهد المرفأ) ولكنها تنتهي بإرجاعنا إلى الفتاة. وتواصل اللقطات ١٢–١٣–١٤ المناوبة بين ميشيل والفتاة. قد تكون أول فرضية وصفية أننا أمام تركيبية – تعبيرية كبيرة واحدة متناوبة (سلسلة بلموندو، سلسلة الفتاة) يقطعها مُدرجان هما لقطة السيارة (٧) ومدرج المرفأ (١١). ويختم الإحلال المسلسل هذه التركيبية – التعبيرية ويستأنف على مقطع مستقل آخر: هي متتالية التنقل في السيارة.

هذا التحليل لا يجرى على كل حال بدون صعوبات: فإذا كان التناوب قد عمل جيداً على طول المتتالية، فهو لم يكن المبدأ الغالب دائماً؛ ومن جهة أخرى فإن ما اعتبرناه كمُدرجات ربما كان من الأصح اعتباره كلقطات مستقلة تفصل بين تركيبتين – تعبيريتين. ولنعد إلى مجرى التحليل لقطة فلقطة؛ نجد بدون إبهام أن التناوب يؤســس للبنية في اللقطات (٣) إلى (٦) وفي اللقطات (٨) إلى (١٠)، غير أن كون هاتين السلسلتين من اللقطات تعملان على نظام التناوب، لا يجبرنا على جمعهما في تركيبية تعبيرية واحدة؛ بل بالعكس فإن عدة وقائع تدفع إلى جعلهما تركيبتين – تعبيريتين منفصلتين.

واقع يتعلق بالحبكة: فالتدرج الدرامي (في المجموعة الأولى من اللقطات نجهل ما هو رهان المبادلة بين ميشيل والفتاة، بينما نعلم في الثانية أن الموضوع هو سرقة سيارة).

واقع يتعلق بالمعالجة: في السلسلة الأولى، يجري التبادل بالنظرات بصورة رئيسية، بينما تصبح الإشارات أساسية في السلسلة الثانية.

ولنصل الآن إلى اللقطات (١١) إلى (١٤): فيما وراء التناوب بين لقطات الفتاة ولقطات ميشيل، نستطيع شرعاً أن نعتبر، بالاستناد إلى الحبكة، أن محور التركيبة هنا هو السيارة: فالشخصيتان تنصبّان على موضوع التبادل الذي سيشكل محرّك المتتالية التالية (١٥ وما بعدها) وهكذا تستجيب اللقطات (١١) إلى (١٤) لتركيبة في عبارات متتالية عادية أكثر منها في عبارات تركيبية — تعبيرية متناوبة.

ووفقاً لهذه الأفكار الجديدة يمكن وصف مجموع المقطع كما يلي:

تركيبية — تعبيرية تناوبية؛ اللقطات (٣) إلى (٦) (تبادل نظرات).

لقطة مستقلة: اللقطة (٧) (سيارة).

تركيبية — تعبيرية تناوبية: اللقطة (٨) إلى (١٠) (تبادل إيماءات حول سرقة السيارة).

لقطة مستقلة — اللقطة (١١) (منظر المرفأ).

متتالية من اللقطة (١٢) إلى (١٤) (العملية)

متتالية تنقّل: اللقطة (١٥) وما يليها.

وثمة تحليل آخر يمكن اقتراحه إذا لاحظنا أن انقطاع الحبكة الأقوى يتم في لحظة سرقة السيارة؛ وينقسم المقطع عند ذلك إلى ثلاثة أقسام: قسم أول مؤلف من تركيبية تعبيرية تناوبية ذات ثلاث سلسلات: ميشيل والفتاة والسيارة. اللقطات (٣) إلى (٧)، وقسم ثان مكوّن من متتالية تمتد من اللقطة (١١) إلى اللقطة (١٤) هو سرقة السيارة، وأخيراً متتالية التنقل. أما الصعوبة بالنسبة لهذا التحليل الجديد فهي أنه ليس هناك سوى لقطة سيارة فقط (اللقطة ٧) في التركيبية — التعبيرية الأولى وأنه يمكن التساؤل إذا كان هذا يكفي لتشكيل سلسلة من أجل تركيبية — تعبيرية تناوبية (نعود هنا لنجد مشكلة سبقت إثارتها).

إذن فاستعمال التركيبية — التعبيرية الكبرى لا يؤدي إلى تحليل تركيبي — تعبيري واحد لمتتالية واحدة. وهذا يعود في وقت معاً إلى الطبيعة المبهمة للغاية لبعض معايير التقطيع. (وهل هذا، حقيقةً، سوى تغيير في الحبكة؟) بل يؤدي إلى عدم الدقة في توصيف بعض أنواع التركيبيات — التعبيرية.

في المقال الســابق ذكره: عودة إلى التركيبية – التعبيريـــة الجديدة: (la nouvelle syntagmatique revisitee) يقتـــرح م. مولن تدقيق مفهوم تغير الحبكة وإلى القيام بتركيب جديد لأنواع التركيبيات – التعبيرية بالتأسيس على أدوات الفهم الاصطناعي.

نحو مقاربة منتجة (مولدة)

ينبغي لنا أن نتحدث الآن عن انتقادات واقتراحات آتية من باحثين يستمدون إيحاءاتهم لا من الألسنية البنيوية بل من الألسنية المولّدة. وأول ما يهمنا هو الخيارات النظرية الجديدة التي تسود هذه المقاربات؛ ولهذا فإن شرحنا سيكون جوهرياً، ذا طابع علومي (معرفي).

من أجل مدخل إلى رهانات القواعد اللغويـــة المولدة بالنسبة إلى القواعد اللغوية البنوية، انظر ن. رويت. "*مدخل إلى القواعد اللغوية المولدة*" (Introuduction a la grammaire générative) – باريـــس ١٩٦٧. أما المقاربة التوليدية للســـينما فيمثّلها د. شـــاتو، "*الســـينما كخطاب*" (la cinema comne laugae), AISS-IASPA 1980 (هذا الكتاب هو الترجمة المراجعة المعدّلة لأطروحة دورة ثالثة دافع عنها واضعها في حزيران ١٩٧٥)، ج.م. كارّولي، "*نحو علم نفس بنيوي*" (Toward a structural psychology of Cinema) Mouton 1980 – و م. كولـــن (M. Colin)، *اللغة والفلم والخطاب ومعلومات تمهيدية من أجل سيميائية مولدة في الفلم* ("Langue, Film, Discours, Prolegomèmes a une semiologie générative du Film" , Klincksierls 1985) – أما من الناحية التاريخية، فنجد أوائل آثار هذه المقاربة بطريقة هي حقاً مجازية بشكل واسع؛ في أفكار حول سعي أنشتاين التعليمي بقلم آ.ك.رولكونسكي؛ شاعرية انشتاين المولدة "la poéteque generative de S.M.Einstein" in ça Cinema, n 7-8, printemps 1975 p p 98-118

وكما كان المرء يستطيع أن يتصور ذلك بسهولة، فإن الانتقادات الموجهة إلى التركيبية – التعبيرية الكبرى، من قبل منظّري السينما الذين

يعلنون أنهم يستوحون التوليدية، تلتقي في جوهرها مع الانتقادات الموجهة إلى الألسنية البنيوية من قبل فرسان القواعد اللغوية المولِّدة، وبوجه أخص، ملهمها نعوم شومسكي. وهذه الانتقادات تتناول العمل انطلاقاً من مجموعة صغيرة كما تتناول الطابع الوصفي للنمط.

١ - انتقاد العمل على مجموعة:

وفقاً لمبادئ التحليل البنيوي، يجري بناء التركيبية التعبيرية الكبرى انطلاقاً من تحليل مجموعة، أي انطلاقاً من فحص عدد محدود من البيانات. ويرى أنصار النظرية التوليدية أن ثمة علّتان تنجمان عن هذه الطريقة في العمل.

العلة الأولى هي التقليل المفرط لمساحة الحقل المستكشف، وبالتالي تقليل عدد البنى الموضَّحة بالنسبة لمجموع البنى المشهودة في الحقل السينمائي (ونتذكر أن هذا التحديد كان مقبولاً بصراحة لدى ش. متز). ويتحدث د. شاتو عن "إعادة البحث في حدود وثاقة الصلة التجريبية المقررة، المنسوبة إلى النظرية السيميائية للسينما بغية توسيع مجالها [...] إلى ما وراء كل فئة من الأفلام (متميزة من حيث النوع ومن حيث الشـكل) [ص ٨] و"صوغ النظريـة العامة للفلم باتخاذ مكان على مسـتوى طبقات الأفلام" [ص ٢٧]. غير أن أنصار التوليدية لا يتوجهون البتة إلى إكثار تحليلات الأفلام وزيادة عدد إنشاءات التركيبية التعبيرية الكبرى، ويلاحظ د. شاتو قائلاً: لو أخذنا نثمّر شجرة التركيبية – التعبيرية الكبرى، فلن ننتهي عمّا قريب، إذ أن كل فلم جديد يمكن أن يحمل معه تركيبيته – التعبيرية غير

المحددة الهوية" [ص ١٨١]، وهم على يقين أنه لا يجوز توفير الجهد لتغيير جذري في طريقة بناء النموذج:

"وكما أن المرء يعجز عن تعيين حدّ أعلى لطول جدول التركيبيات – التعبيرية، يجب عليه أيضاً أن يتقبل لانهائية أنواع التركيبيات – التعبيرية. فحول ستراتيجيا تقعيد الاستنباط التي يستعملها متز يجدر بنا أن نتساءل" [شاتو ص ٨٥].

أما العلة الثانية في تشكيل نموذج ما انطلاقاً من مجموعة محدودة من البيانات فهي أن مثل هذا النموذج عاجز عن تقديم الحساب عن إحدى أهم مميزات الخطاب، ألا وهي طابعه الخلّاق، أي، كما قال شومسكي، "القدرة لدى الإنسان أن يشكل بيانات جديدة غير محدودة العدد، انطلاقاً من عدد محدود من القواعد" [١٩٦٩ ص ١٨]. ومن خلال هذه النظرة يتوجه التوليديون في السنيما إلى "تصميم آلية قادرة على نشاط لا محدود ولكنها نفسها محدودة، على صورة الجسم البشري" [شاتو ص ١٠٤]. ويعلن جون م. كارولي أنه يريد ابتكار قواعد (من نوع القواعد اللغوية – المعرّب) للفلم قادر على تعداد جميع التركيبات التتالية التي يمكن أن يتقبلها مشاهد؛ ولدى د. شاتو نظرة أوسع وأوسع؛ فهدفه هوا لتوصل إلى نظام من شأنه أن يخصص توصيفاً بنيوياً لعمل متتالية من جميع الأفلام، ليس "المشهورة فقط، ولا المرجعية" أو "الممكنة" وحسب بل و "البعيدة الاحتمال" أيضاً [ص ٢١٥].

٢ – من التوصيفي إلى التفسيري

حتى ولو حدد ش. مثنر الملاءمة التفسيرية كهدف لسيميائية السينما (وهذا هو معنى صيغته التعريفية: "أن نفهم كيف يُفهم الفلم") فإنه ينبغي الاعتراف بأن التركيبية – التعريفية الكبرى تظل في جوهرها نموذجاً

تصنيفياً (تصنيفاً لمختلف أنواع الإنشاءات التركيبية التعبيرية التي يمكن رصدها في مجموع الأفلام التخيلية التقليدية) لا تقول الشيء الكثير عن العمليات التي يستعملها المشاهد ليفهم البنى المرصودة. علماً بأن ما ينبغي إبرازه، في رأي التوليديين، هو حدس الأشخاص المتكلمين: إذ أن الخطاب ليس مجموعة من البيانات وحسب، بل علم عن هذه البيانات: أي "كفاءة" (أو جدارة)؛ فالمتكلم في لغة ما قادر، مثلاً، على استعمال إجراءات ليعرف فيما إذا كان بيانان يقومان على تركيبيات تعبيرية متشابهة، أو إنها بيانات مبهمة، إلخ. وهذه الإجراءات التفهمية هي ما يريد علم القواعد اللغوية أن يصورها.

أما فيما يتعلق بالسينما، فإن د. شاتو – و ج-م. كارولي يصران كثيراً على إرادتهما القيام بتحليل للمعرفة الحدسية التي تتوفر لدى المشاهدين أو المخرجين حول "الكمونيّات السيميائية التي تجعل من الممكن إنشاء رسالة فلمية وتفهمها"، أي حول إرادتهم إيجاد نظرية للكفاءة السينمائية نظراً لكون هذه الكفاءة الخطابية لا تختلط مع الكفاءة التقنية: فمعرفة مزج الصور والأصوات وصنع فلم شيء، وفهمه شيء آخر؛ فإذا أتاحت الكفاءة التقنية تفعيل الكفاءة الخطابية في فترة الإخراج، فهي ليست ضرورية في فترة القراءة: "لأن المشاهد –المستمع لا يحتاج إلى معرفة طريقة صنع التسويد التدريجي ليفهم معناه في لحظة معينة من السلسلة الفلمية" [شاتو– ص ١٩].

٣ – مخطط إجمالي للمسعى التوليدي

بالرغم من الفروق الهامة، فإن نمط شاتو ونمط كارولي يقومان على منهج متقارب إلى حد ما، فالواحد والآخر يفترضان مسبقاً عند الانطلاق وجود مستويين عانيين: مستوى الأحداث ومستوى العمل الفلمي ذاته الذي

يعرض هذه الأحداث. وسوف نرسم مخططاً إجمالياً لهذا المسعى دون أن ندخل في تفصيل النمطين بذاتهما.

نمط د.شاتو

ينطلق شاتو من الفكرة القائلة بأن هناك طريقتان لتلخيص سرد فلمي: كتتالي أعمال (بنية فوقية سردية) أوكترتيب لقطات (بنية تركيبية – تعبيرية شكلية) – مثلاً، إن واقع عرضنا في لقطة ما شخصاً يسير، يمكن وصفه بهذه الصيغة:

X يمشي: A

حيث القسم الأول من الصيغة X يمشي يقابل البنية (السردية) من العمل ويدل القسم الثاني إلى أن البنية التركيبية – التعبيرية الشكلية تقتصر على لقطة. وهكذا يكون النمط المقترح من الشكل التالي S: Z أما المخطط الشكلي الذي يصف بنية المقطع التركيبية التعبيرية فيأتي ليتطابق على البنية السردية التي تصف المضمون السردي لهذا المقطع نفسه: Z.

وانطلاقاً من هنا يقرر شاتو جملة من القواعد التي تمهد لتفسير استعمال عمليات توليد المقاطع.

لنفرض مثلاً أننا نريد التعبير سينمائياً عن فكرة: بيير يطارد بول

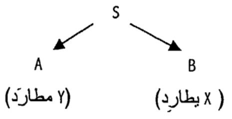
فوفقاً لفرضية المنطلق فإن القاعدة –١– أو قاعدة تطبيق (Z) على (S) تفترض: .

-من جهة، بنية سردية s تربط بين ناشطين X و Y (حيث X هو الفاعل وY المفعول) ومسند إليه (يطارد) أي X يطارد Y.

ولنتذكر أن الناشط ليس شخصاً بل عملية سردية: فاعل ومضاد الفاعل، مساعد، غرض، مرسَل إليه، مرسِل، إن "القواعد اللغوية" الأكثر تحضيراً هي "قواعد" أ.ج. غريماس.

– ومن جهة أخرى بنية شكلية Z يمكن أن ترتدي أشكالاً شتى من النمط A B A B (حيث الحركة معروضة وفقاً لمبدأ التناوب) حيث A (هي الحركة تظهر بشكل إجمالي دون إصرار على التناوب) A B C D (الحركة تظهر في شكل متتالية)، إلخ.

وفي حال مطاردة مع بنية شكلية متناوبة تصبح صيغة هذه القاعدة (X يطارد Y): A B A B، وهذه الصيغة ذاتها ستحلل إلى



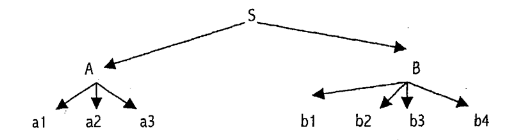
إن القاعدة –٢– تدعى "قاعدة تخصيص عالم الفلم" وهي ترمي إلى تحويل X و Y (أو X– Y – Z إلخ... إذ يشارك عموماً أكثرمن ناشطين في اللعبة) إلى كيانات مزوّدة بمضمون يطابق منطق العالم (أي عالم الفلم) في القصة المروية: وهكذا تصبح الصيغة X يطارد Y صيغة *a* ***يطارد*** *b*، أو كما في حالتنا ***بيير يطارد بول*** وهكذا نرى أن القاعدة –٢– ترمي إلى تحويل هذه الكيانات المجردة (كيانات الناشطين) إلى شخصيات.

وتبعاً لذلك فإن A و B (اللذين يمثلان مجموعات من اللقطات) سيجري تخصيصهم على الطريقة التالية:

A = a1 – a2.........an (حيث يكون كل (a) = بيير يطارِد)

B = b1 – b2.........bn (حيث يكون كل (b) = بول مطارَد)

وهكذا يتعقد التمثيل كما يلي:



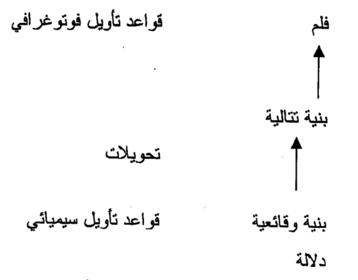
إن هذا المخطط يعني أننا، في عملية التناوب، سنرى بيير ثلاث مرات وبول أربع مرات. وهكذا تصبح قاعدة ثالثة ضرورية لكي تدل كيف سيجري التوزيع بين اللحظات التي سنرى فيها بيير واللحظات التي سنرى فيها بول. وهذه هي "قاعدة الترتيب" التي تبين كيف يمكن وصل جميع اللحظات المكرسة لبيير ولبول:

b1	a1	b2	a2	b3	a3	b4
a1	b1	a2	b2	a3	b3	b4
a1	b1	b2	a2	b3	a3	b4
a1	b1	a2	b2	b3	a3	b4

ولا بد من توقع قواعد أخرى لإظهار التضبيط (الكادراج)، وظاهرات التبئير، إلخ.

نمط ج-م-كارولي

في رأي كارولي أن كل "مشهد" سينمائي (علماً أن المنظّر الأميركي يفضّل هذا الاصطلاح على اصطلاح مقطع) يمكن وصفه كبنية وقائعية (event structure) تحكمها قواعد تأويل سيميائي (semantic interpretation rules) وتتوصل إلى بنية متتاليّة (Sequence structure) عن طريق عمل سينمائي نوعي (تضبيط الصور cadrage – حركة الكاميرا mouvement de camera – مونتاج إلخ) يقوم على قواعد تأويل فوتوغرافي (photographic interpretation rules). وهكذا يصبح تصور قواعد الخط السـينمائي كعملية لتحويل بنية وقائعية إلى بنية فلمية [كارولي ص ٩٦]:



ويبدأ كارولي بوصف المركّبة (العنصر) الوقائعية للنمط: ومولد كل بنية وقائعية إنما تحكمه القاعدة التالية

(E) = = > N + Sq

والتي تعني أن بنية وقائعية (E) يكون قوامها عناصر اسمية (éléments nominaux) (N) ترافقها عناصر تتالية (éléments séquentiels) (Sq) أما العناصر الاسمية فتتكوّن من الشخصيات والديكورات، كما تتكوّن العناصر التتالية من الأفعال.

ويمكن وصف كل متتالية وقائعية كمتتالية أفعال

Sq = = > A*

وكل فعل A يمكن تفكيكه إلى متتالية من الأفعال من مستوى أدنى

A = = > A*

وبعض هذه الأفعال يتطلب وصفاً أدق، وسوف نميز بشكل خاص بين الأفعال التحضيرية (P) والأفعال الرئيسية أو البؤرية (F) :فيكون

A = = > P + F

ومهما كانت طبيعة الأفعال يمكن وصفها بأنها (مسند إليها) (prédicats) (وبراهين) (arguments) (أدلّة). فمثلاً فعل قذف كرة يتضمّن المسند إليه قذف والدليل كرة:

A = = > Pred, + Arg.
Pred = = > lancer
Arg = = > balle

والعنصر المحوّل يعمل على تحويل كل متتالية وقائعية إلى مشهد فلمي.

أما القاعدة الأساس فتكون بشكل S < = = A حيث A تمثل فعلاً و S لقطة.

وبديهي أن مجموعة من الأفعال *A يمكن تمثيلها في لقطة واحدة S = = *A، وبالعكس يمكن تمثيل عمل وحيد في عدة لقطات $A = = > S1 + S_2 + Sn$.

ولكي نتوصل إلى "المشهد" الفلمي الذي أخذه شاتو كمثال: ***بيير يطارد بول*** مُعالَج في مونتاج متواز: نأخذ متتاليتين وقائعيتين: ***بيير يطارد*** (Sq) و ***بول مطارَد*** (\`Sq) ونطبق عليهما قاعد محوّلة تسمى "Prallel action rule" أي:

$$Sq \& Sq` = = > (S1+S1`)+(S2+S2`)+...(Sn+Sn`)$$

وهناك قواعد أخرى تتيح تخصيص معالجة للنمط الذاتي (subjective sequence rule)، أومعالجة حوارية (dialogue rule) أو معالجة تمحو بعض عناصر البنية الوقائعية (deletion rule)، إلخ.

وحتى لو كان بديهياً أن هذه الأنماط لا تتيح توليد مقطع فلمي كما يراه المشاهد (فالبنى المتولّدة تبقى مجرّدة جداً) فإن البضع قواعد التي ذكرناها هنا لا تزعم البتة أنها تظهر مجموع مقترحات د. شاتو و ج-م- كارولي، ولكننا نعرف منها الآن ما يكفي لفهم ما يفرّق المسعى التوليدي عن المسعى البنيوي.

الفرق الأول يكمن في الانتقال من تنميط استقرائي (modelisation inductive)، يصف ما نجده في مجموعة صغيرة (= بيانات فلمية منتجة سابقاً) إلى تنميط استنباطي (أو استنتاجي) يبني نمطاً نفترض أنه قادر على توليد العدد اللامتناهي من البنى الفلمية الممكن إنتاجها.

أما **الفرق الثاني** فيكمن في بنية تمتد من بنية ***عميقة*** (البنية الوقائعية) إلى بنية ***سطحية*** (فلمية) عبر سلسلة من التحويلات. ومعلوم أن هذا التمييز بين البنية العميقة والبنية السطحية هو أحد الاسهامات الأساسية للألسنية التوليدية بالقياس إلى الألسنية البنيوية: ففي حين تبني الألسنية البنيوية انطلاقاً (وحصراً) مما هو متواجد في البيان المتحقق، فإن الألسنية التوليدية تعتبر أن البنى الممكن رصدها بهذه الطريقة ليست سوى بُنى "سطحية" لا تتيح حقاً فهمَ كيفية عمل الجملة؛فيجب على الألسني أن يبحث وراء (تحت) هذه البنى السطحية عن البنُى العميقة التي تتناسب مع الطريقة التي يؤولها المتكلمون ويحكمون بها على البيانات (صواباً أوخطأ).

إذا توقفنا عند رصد البنى السطحية، فإن الجملتين التاليتين: ***السير حولته الشرطة*** " (la circulation a été deviée par la gandarmerie) و ***السير حُوّل إلى الطريق الدولي رقم ٧*** " – (la circulation a été deviée la nationale 7) تبدوان على بنية واحدة، بينما هما بالنسبة لأي متكلم فرنسي لا تعملان البتة بنفس الطريقة: فالأولى جملة سلبية بينما الجملة الثانية إيجابية مع مفعول فيه مكاني؛ فلكي نبين عمل هاتين الجملتين ينبغي أن نضع بنيتين عميقتين مختلفتين (وليس بنية واحدة) وأن نقوم بعملية تحويل تتيح لنا أن نشرح كيف الوصول منها إلى بُنى سطحية مشابهة: وهكذا سندُخل التحويل السلبي، في مثالنا، من أجل الانتقال من البنية العميقة (***الشرطة حولت السّسير***) إلى البيان السطحي: (***السير حولته الشرطة***). إن هذه الطريقة في وصف عمل البيانات تتيح الفهم أيضاً لماذا نحس بالبيانين: ***السير حولته الشرطة***" و ***الشرطة حولت السير***" بأن لهما نفس المعنى. فإذا كانت بنيتاهما السطحيتين مختلفتين جذرياً، فإن لهما نفس البنية العميقة.

يمكن أن يفكر المرء بأن عدداً من الصعوبات التي لقيتها التركيبية التعبيرية الكبرى في وصف العمل الذي تعمله بُنى مونتاج الفلم، إنما يتعلق

بكونه يعمل على وضع حدود الأنواع التركيبية التعبيرية انطلاقا من معايير سطحية.

إن اللجوء إلى نمط يربط بين البنية العميقة والبنية السطحية يتيح مثلاً استشفاف طريقة لحل مشكلة التناوب التي أثارها ش. متز، على ما نذكر: ويقوم المبدأ على طرح بنية عميقة تناوبية وإعادة فروق المعالجة إلى قواعد تحويلية تميز بين ضغوط الزمان والمكان؛ وهكذا فمن أجل إظهار المجال والمجال المعاكس أو البنى المتناوبة بين شخص وشيء منظور إليه، لا تعود المشكلة تقوم على معرفة ما إذا كان لنا شأن أم لا مع بنية من نوع تركيب الجملة التناوبي، بل على وصف كيفية الانتقال من البنية التناوبية العميقة (فإن أي مشاهد يتعرف في هذه البنى على ظاهرة تناوبية) إلى البنية السطحية: ويكفي هنا إدخال قاعدة تؤكد أن التناوب يظهر في مكان وحيد ومتجانس. علماً بأن البنية التناوبية العميقة نفسها يمكن إظهارها إما بواسطة بنية سردية زمنية (تركيبية – تعبيرية تناوبية) وإما بواسطة بنية تركيبية – تعبيرية لا تجنّد الزمنية (تركيبية – تعبيرية موازية)، كما أنه ليس ثمة ما يجبر على اللجوء إلى عدة لقطات لإظهارهذه البنية: فلكي نظهر البنية: بيير يلاحق بول مع تناوب، نستطيع أن نتخيل تحريك الكاميرا بشكل مرافق يمكن للكاميرا أن تنتقل خلاله بالتناوب من بيير إلى بول (أو بالعكس) دون توقيف التصوير: أي بالتلاعب فقط بسرعة تحريك الكاميرا بالنسبة إلى سرعة الملاحقة أو بالتلاعب بمناظر إجمالية (بانوراميك) تستطيع أن تبين المطارِد تارة والمطارَد تارة أخرى.

III – حول الخطاب في الفلم: نمط م. كولن

في الكتاب اللغة والفلم والخطاب، مقدمة لسيميائية مولّدة للفلم [كلنكسيك ١٩٨٥] يستعين ميشيل كولن بمفاهيم أخرى من القواعد اللغوية المولدة أي السيميائية والألسنية النصّية (فالألسنية النصية، كما يدل اسمها، ترى أننا لا نستطيع إبراز آليات إنتاج المعنى بالاكتفاء بمستوى الجملة بل أنه لا بد من الانتقال إلى أهمية النص والخطاب).

نحن لا ننوي أن نشرح الإطار الإجمالي لهذه النظريات؛ بل سنكتفي بأن نأخذ منها العناصر الضرورية لفهم مقترحات م. كولن – *في سبيل مدخل إلى السيميائية المولّدة*، لاروس الجامعة –١٩٧٥ –و ج. لاكوف *الألسنية والمنطق الطبيعي*"، كلنكسيك – باريس ١٩٧٦ – حول القواعد اللغوية النصية، أو على الأقل حول أدوات القواعد اللغوية النصية التي يستعملها م. كولن – انظر M.A.K. هاليدي *استكشافات في مهمات اللغة* (Eplorations in Functions of language) – أرنولد – لندن ١٩٧٣. ر. جاكندوف: *التأويل السيميائي في القواعد اللغوية المولّدة* *(Semantic Interpretation in Generative Grammar)* – M.I.T. كمبردج برس ١٩٧٢ – و د. سلاكتا *نظام النص*" (L'ordre du teste). دراسات في الألسنية التطبيقية *Etude de linguistique appliquee* العدد ١٩ – ديدبه – باريس ١٩٧٥.

ويلاحظ م. كولن أن الطريقة التي يطرح بها ش. متز قضية المونتاج بعبارات تركيبية – تعبيرية "لا تكفي لإظهار التنظيم التركيبي – التعبيري للخطاب السينمائي" إذ أن هذا التنظيم لا يقتصر على ظاهرات المونتاج في اللقطات بل يتوقف أيضاً على "الطريقة التي توصل بها العانيات فيما بينها *داخل اللقطة الواحدة*" [ص ٦٩ – التوكيد منا]. وهذا الانتقاد من كولن يلتقي بفكرةٍ أعرب عنها د. شاتو [ص ٢٠١]، ألا وهي أن قَصْر المونتاج على

تنسيقات المتتاليات عبارة عن رؤية ضيقة جداً: فهناك أيضاً ما كان انشتاين يسميه "المونتاج – التأليفي". وبطريقة أكثر جذرية، يرى ج. اومون في مفهوم المونتاج "مفهوماً رخواً، غير متناسب مع التفكير حقاً بالشكل الفلمي، إلا مع توسيعه إلى ما لا نهاية، إلى جعله يغطي كل شيء كالعباءة، وبالتالي سيكون لا محالة رقيقاً مفرطاً في رقته" [*العين التي لا تنتهي* ص ٩٦].

ويقترح م. ميشيل إبدال مفهوم المونتاج بمفهوم "الكلام". إن كلمة الكلام هنا ليست بالمعنى الذي عند انشتاين (حيث تعارض كلمة "تاريخ")؛ بل هي تدل فقط على واقع ما يوجد في السينما كما في اللغات الطبيعية، من تنظيم تركيبي – تعبيري سيميائي ينتج المعنى. إن كولن يلفت النظر بالفعل إلى أن للفلم مهام مشتركة مع اللغات الطبيعية (مثل مهمة السرد أو البرهنة، إلخ) وأن من الممكن منطقياً، بالتالي، أن ننكر بأن للغَة الطبيعية والأفلام بنى متماثلة" على مستوى ما.

آ – الكلام والتوجّه

فرضية الانطلاق هي أن قراءة الصورة الفلمية (والصورة بشكل أعم) هي في ثقافتنا الموجّهة كالكلام المكتوب، من اليسار إلى اليمين: فالمشاهد يبدأ بالنظر إلى ما هو على يسار الإطار ليوجه نظره بعد ذلك نحو اليمين: فتركيب الصور يتطابق أيضاً مع هذا التوجه: وقد يبدو هكذا أن المناظر البانورامية يسار – يمين هي الغالبة، إحصائياً، في مجموع الأفلام الغربية وتعمل كصور غير موسومة: قليلاً ما يلاحظها المرء، كما أن قوتها العَرْضية والعاطفية ضعيفة: أما المناظر البانورامية يمين يسار فهي بالعكس

من ذلك تُحدث تأثيراً قوياً جداً على المشاهد: إنها تساعد بوجه خاص في إبراز مجيء هذا الشخص أو ذاك – في بداية "نزهة في الريف" (ج. رينوار) يجري إدخال عائلة دوفور راكبة عربة خيل بواسطة منظر بانورامي سريع من اليمين إلى اليسار وكأنه يعني شيئاً ما مثل "وها هم يصلون من كنا ننتظرهم"؛ وإذا تعددت هذه المناظر البانورامية فإن لها قدرة حقيقية على الإثارة؛ وقد استعمل كوساتا – غافرا هذا التأثير بشكل رائع في بداية "حالة حصار": فاللقطات الأولى تتشكل من سلسلة من البانوراميات يمين – يسار على أرتال السيارات التي سببتها رقابة الشرطة بحثاً عن الإرهابيين؛ ولا يمكن إيجاد صور أسلوبية أكثر فعالية لإخضاع المشاهد أمام بقية الفلم.

هذه الفرضية بشأن التوازي بين التوجّه الألسني والتوجه الأيقوني تقود م. كولن إلى الفرضية الأعم بأن قراءة الصور وإنتاجها يجريان وفقاً للتوجه الذي يتحكم في الإنتاجات الألسنية لمكان ثقافي معين. وهكذا نجد في الأفلام الأولى التي أنتجت في البلدان العربية (حيث قراءة النصوص تجري من اليمين إلى اليسار) أن تضبيطات الصور تبدو بشكل واضح أنها صممت لتقرأ من اليمين إلى اليسار كما يبدو أن المناظر البانورامية يمين – يسار هي البانوراميات الغالبة إحصائياً وغير موسومة في الوقت نفسه. وإذا كنا في الأفلام المصرية أو العربية الأحدث نعود لنجد غالبية تضبيطات الصور وغالبية البانورامية هي يسار – يمين فذلك لأن السينمائيين العرب الحاليين عموماً تعلموا صناعة السينما في أوروبا أو في الولايات المتحدة ولأنهم بالتالي "يتكلّمون" الخطاب السينمائي "كلغة حية ثانية". ونلاحظ أيضاً أن

الأشرطة المصورة الفرنسية عندما تترجم إلى العربية، تكون الزخارف مستبدلة بشكل يجعلها تنثني لدى القراءة يميناً – يساراً.

لقد سنحت لنا الفرصة أن ندرك هذه المسائل مباشرة بتشغيل الطلاب المصريين على طريقة لتعليم الفرنسية كلغة أجنبية كانت تلجأ إلى شفافات حققها غربيون لتحفيز الإنتاجات الألسنية: وقلما كانت البُنى الألسنية المنتجة تتناسب مع ما كان يتوقعه كتاب التدريس، فالطلاب يقومون بالتوجيه يمين – يسار بينما الصور المحفوزة تقوم على توجيه يسار – يمين.

وانطلاقاً من هذا التوجيه يمكن تعريف بعض التحولات.

فهكذا نجد أن البنية "أ – ينظر إلى –ب" حيث يكون –آ– إلى يسار الصورة و–ب– إلى يمينها، يمكن أن تتناسب معها بعد التحويل التبادلي، بنية "سلبية" من نوع "ب– يُنظر إليه من قبل –آ–" ويكون فيها –ب– إلى اليسار و –آ– إلى اليمين. وهناك تحويل آخر، هو التحويل المّاحي، يتيح إنتاج البنية "–آ– ينظر إلى –س–" مناسبةً لبيان فلمي يظهر فيه –آ– لوحده ضمن الإطار (امّحى فيه –ب– كموضع للنظر) لكنه يجعلنا نفهم أن قائماً بدور المفعول هو موضع يستهدفه بنظره. ولنلاحظ أنه لكي نعني "آ– ينظر إلى –س–" وليس "انظر إلى –آ–" مثلاً، يجب على البيان الفلمي، من جهة، أن يستجيب لبعض متطلبات البنية: فإنتاج البيان "آ– ينظر إلى –س–" يكون أوفر حظاً في الظهور إذا كان –آ– في الصورة إلى اليسار وينظر إلى اليمين مع تضبيط الصورة بمعدل ثلاثة أرباع الوجه مما إذا كان إلى يمين الصورة مع نظرة بثلاثة أرباع الوجه (فعند ذلك يميل المرء إلى قراءة المقطع وكأنه يعني "ها هو –آ–"). ومن جهة أخرى فإن التقيد ببنية تدعو المشاهد إلى

السردنة[1] أي إلى إيجاد علاقات بين القائمين بالأدوار (بأن يجعل –أ– عنصراً فاعلاً، ينظر، و–ب– عنصراً مفعولاً – منظوراً إليه). ونرى من هذا المثال أن تحليل بيان ما لا يمكن أن يجري بالاقتصار على بنيته الداخلية فقط، بل لا بد، لفهم طريقة عمله، من أن نأخذ في الحسبان مرمى مجموع النص الذي يرد فيه (وهو هنا طابعه السردي). إن مثل هذه الأمثلة تؤيد إذن الانتقال من ألسنية للبيان إلى ألسنية نصّية.

وإذا كان صحيحاً، كما يقول لاكوف، أن "شكل الخطاب يرتبط باستعماله" [١٩٧٦] فيمكننا إذن أن نفكّر بأن ثمة علاقة بين كون السينما قد خصصت لدى نشوئها إلى السردنة (أي كونها أخذت منذ نشوئها تسرد قصصاً) وبين طريقة عملها التوجيهي. فمما يلفت النظر، مثلاً، أن التوجيه يلعب دوراً أقل في التصوير الضوئي حيث المهام التمثيلية والعرضية (تصوير الأشخاص، صور ضوئية للهوية صور ضوئية للمناظر، رسوم الطبيعة الميتة) كثيرة الوجود.

وهذا لا يعني أن التصوير الضوئي لا يستطيع أن يروي، ومهما قال ش. متز [١٩٦٦] الذي يؤكد عدم إمكانية وجود قصة إلا منذ اللحظة التي تتواجد فيها عدة صور (فالرواية تفترض الانتقال من صورة إلى صورتين)، فإن صورة ثابتة يمكن أن تكونها تماماً بنية سردية: ويكفي أن يتناسب التوجيه مع بنية حركية من نوع النزاع بين فاعل ومضاد للفاعل أو علاقات بين فاعل ومفعول مرغوب فيه.

ونقول أخيراً أن مزدوجة التوجيه – السردنة ليست ولا شك دون تأثير على شكل الصورة الفلمية ذاته. فالصورة الفلمية احتفظت طوال تاريخها

1 السردنة إعطاء الطابع أو الشكل السردي – المعرّب.

بشكل أثبت بكثير من الصورة الفوتوغرافية. ورغم تغيراتها بقيت مستطيلة الشكل وأفقية؛ بل أن أفقيتها لم تكفّ عن التعزز على مر الزمن كما يشهد الانتقال إلى السينما سكوب (ذات الشاشة العريضة) والحال أن الشكل الأفقي هو الشكل الذي يسمح بأفضل التوجيه السردي. وبالعكس تجد سينمائياً مثل إنشتاين الذي كان ينوي استعمال الفلم لتمرير أفكار معينة أكثر منه لسرد قصص، فيقترح الانطلاق من صورة سينمائية مربعة الشكل بقصد التمكن من اللعب بجميع الأشكال الممكنة للصورة بواسطة مجموعة بسيطة من الأوراق الكتيمة[1]. كما أن المخرجين التجريبيين الذين يرفضون السردية، كثيراً ما يلجؤون إلى أشكال أخرى من الصور كما رأينا في الفصل الثاني. أما في مجال التصوير الضوئي فإن آلاته القديمة كانت مصممة لأفضلية سحب صور شاقولية (ولا جدال هنا في العلاقة مع الرسم)؛ والحال أن التوجه الشاقولي يحمل على قراءة من المركز إلى المحيط أكثر مما يحمل على قراءة موجّهة؛ كما أن الانتقال إلى التصوير الضوئي من القياس ٢٤ x ٣٦ يرتبط بتطور التصوير الضوئي (السردي) في الريبورتاج، الذي يتطلب التوجيه. ونلاحظ هنا أن الصور بقياس ٢٤ x ٣٦ يمكن سحبها شاقولياً؛ علماً بأن التصوير الضوئي أقل من السينما علاقةً بالسردية والتوجيه.

ب- الموضوع / التتمة، المعطي / الجديد

ويتابع م. كولن تحليله مستلهماً مقترحات قدمها م.ا.ك. هاليداي. ففي رأي هذا الألسني أن كل بيان يمكن أن ينقسم إلى طرفين: ***الموضوع*** (thème)

---

[1] الكتيمة ورقة تغطي قسماً من الفلم ليطبع عليه الكلام – القاموس

الذي يعادل التركيب – التعبيري الذي يكون في رأس البيان، والتتمة (rhème) التي تعادل كل البقية التي تتبعه. ولكي يبين هاليداي آليات إنتاج المعنى بواسطة بيان ما، يبرهن أن من الملائم ربط هذه البنية – الموضوع وتابعه – "بالتنظيم الإعلامي " للرسالة في كلمتي ***معطي وجديد***: والمقصود هو الإعلامات التي تأتي بها الجملة. ففي بيان غير موكّد سيُعطى الموضوع (theme)، أما الإعلام الجديد فيعود إلى التتمة (rhème) وبالعكس إذا كان الموضوع هو الذي يحمل الإعلام الجديد، فإن البيان سيظهر موكّداً (أي مبرّزاً ونافراً):

بيان غير موكد	بيان موكّد
الهر يأكل حلوى	***هذا هر يأكل الحلوى***
موضوع موضوع	موضوع موضوع
معطي جديد	جديد معطي

ويعود هذا النظام نفسه في إنتاج المعنى ليتواجد في الفلم. فالبيان الفلمي غير المُوكّد سيتكوّن من موضوع (عنصر يقع على يسار الشاشة) سوف يجري إعطاء مضمونه الإعلامي، ومن تتمة (أي عنصر يقع على يمين الشاشة) سيكون مضمونها الإعلامي جديداً، ويقال للبيان الفلمي أنه مُوكّد إذا كان الموضوع جديداً والتتمة معطياً.

بيان غير موكد

هر يعرفه المشاهدون منذ ذي قبل (أنه بطل الفلم) يقترب من صحن يكتشفون فيه حلوى ويأكل الهر (المؤطر على يسار الشاشة) الحلوى (المؤطرة على اليمين): الهر (الموضوع المعطى) يأكل حلوى (تتمة، جديد).

بيان موكّد

بعد أن شاهدنا تحضير حلوى من قبل الطبّاخة، نراها تضع هذا الحلوى على الطاولة وتخرج من المطبخ. عند ذلك يأتي مقطع يعرض لنا هراً يقفز إلى الطاولة؛ وهذا الهر غير المعروف لدى المشاهدين حتى الآن، مؤطّر على يسار الشاشة يتبعه مشهد عام (بانورامي) مرافق وهو يتجه نحو الحلوى التي نعود لنراها مؤطّرة على يمين الشاشة ويبدأ الهر بأكله / إنه هر (موضوع جديد) يأكل الحلوى (تتمة، معطى).

وهذه الإمكانية للتلاعب على التناقض "معطي – جديد" هي أحد العناصر القوية للتفريق بين الصورة الفلمية والصورة الضوئية؛ إنها ترتبط بكون الصورة الفلمية ليست وحيدة بل تشكل جزءاً من سلسلة من الصور؛ تماماً مثلما يتكون البيان الفلمي من سلسلة من الكلمات؛ وبالتالي فإن الصورة الفلمية، كالإنتاجات الألسنية، تحكمها قواعد للتدرج (في التصوير الضوئي تكون قاعدتا الاتّساع والإشباع هما السائدتان). ونستطيع أن نتوقع إذا ظهر عنصر في بيان أول في موقع التتمة (إلى يمين الشاشة) ومتقابلاً مع إعلام جديد، فإنه سيظهر ثانية في البيان التالي (إذا عاد إلى الظهور) في وضع الموضوع (على يسار الشاشة) كمَعطي. وتظهر العناصر الجديدة على يمين الشاشة لتنتقل إلى اليسار عندما تصبح معطيات وهكذا دواليك:

موضوع -١-　　　　تتمة -١-
معطي　　　　جديد
يسار　　　　يمين
موضوع -٢-　　تتمة -٢-　(تتمة-١-=موضوع -٢-)
معطي　　جديد
يسار　　يمين
(عن كولن ص ص ١٣٣ – ١٣٤)

ج- مفهوم الدينامية التواصلية: "د.ت"

يرى ل. فرباس أن كل مجموعة من بيان ألسني تحمل، بحسب مكانها في الجملة، درجة من الدينامية التواصلية. وتزداد الدينامية التواصلية درجة درجة من بداية الجملة إلى نهايتها. وهكذا تكون المجموعة الأكثر يسارية، هي المجموعة الأولى أي التي تحمل الموضوع كما تحمل أيضاً أدنى درجة من الدينامية التواصلية، وتكون التتمة، أي المجموعة الأكثر يمينية، هي التي تحمل أقوى درجة من الدينامية التواصلية.

إن تحميل عنصر ما أقوى شدة من الدينامية التواصلية يعني، بالتأكيد، إعطاء قيمة لهذا العنصر. ومنذ بضع سنوات عندما كانت النشرة التلفزيونية تبين رئيس الجمهورية وهو يستقبل مختلف الشخصيات، كان الرئيس بصورة شبه منتظمة يُؤطّر على يمين الشاشة، وهذا ما كان يوحي، لا بقراءة من نمط

"استقبل الرئيس السيد – فلاناً – بل بقراءة من نمط "السيد فلان استقبله الرئيس" وهي بنية يكون فيها للرئيس أقوى دينامية تواصلية.

ويجري التسلسل مع البيان التالي، عموماً، باستئناف العنصر ذي الدينامية التواصلية الأقوى. فإذا قلت؛ "*هذا البيت بناه بيير*" فأنا أنتظر في تتمة الكلام بياناً يعطي معلومات عن بيير مثلاً: "أنه مهندس *معماري عظيم له من الأعمال*، إلخ" وبالمقابل إذا قلت "بيير بنى هذا البيت" (في هذه المرة تتناول الدينامية التواصلية الأقوى كلمة "بيت") فأنا أنتظر أن يعطوني معلومات عن هذا البيت: *أنه مبني بحجارة كبيرة من النمط البروفنسالي*، إلخ . وفي السينما يجري التسلسل "العادي" أيضاً انطلاقاً من العنصر المتواجد على يمين الشاشة أو انطلاقاً من العنصر المتواجد إلى اليمين من السلسلة الاستطرادية إذا كان الأمر يتعلق بمونتاج مقطعي.

إن الكلام يقوم على العناصر المعطية، فيما يتعلق بتماسكه، وعلى العناصر الجديدة في ما يتعلق بتواصله: فالعنصر الذي له أقوى دينامية تواصلية له حظ أكثر من غيره في العودة إلى الظهور في تتمة الكلام كعنصر معطي؛ وبالتالي فإن العناصر الحاملة لدينامية تواصلية أقوى، يكون لها دور أساسي في الحفاظ على تماسك الكلام. كما أن هذه العناصر هي التي ستكون الأقوى ثباتاً في ذاكرة المشاهد؛ إن مفهوم الدينامية التواصلية يسمح إذن بتفسير الحفاظ على التماسك حتى ولو لم تعد العناصر الضامنة له إلى الظهور بشكل مستمر. ففي فلم "المعذّبون" لفيكونتي، مثلاً، قلما يكون اربرت حاضراً على الشاشة، مع أنه الشخصية التي يدعى المشاهد إلى التماهي معه

والضامن الحقيقي لتماسك الكلام (كولن يتحدث عن "الحاضر الأكبر")، ذلك أنه هو الذي اختص منذ البداية بدينامية تواصلية قوية جداً.

من أجل تقديم تركيبي للسيميائية المولِّدة في سينما م. كولن، ننصح بقراءة مقالة. أو. ياشلر: "السيميائية المولّدة في السينما" في مجلة سينما أكسيون العدد ٤٧: "نظريات سينما اليوم"، سرف، ١٩٨٨ ص ص ٤٤ – ٥١.

وكما هو الحال بالنسبة إلى كارول وإلى شاتو، فإن هذه الملاحظات القليلة لا تستطيع الزعم بأنها تعطي تقديماً حقيقياً لمجموع تحليلات م. كولن (بل أننا ندرك تماماً أننا بسّطنا الملاحظات التي قدمناها تبسيطاً مهيناً) ولكن المجازفة تبدو واضحة وهي تبيان كون "تركيب الصورة الفلمية تحدده تركيبة الخطاب" [ص ١٩٢]. والواقع أن هذه الفكرة ليست جديدة فقد سبق أن التقيناها في الفصل الثامن (حول التشابهية) عندما انقدنا إلى الاستنتاج بأن شيئاً ما يعرف في الصورة بسبب "الرسم الخيالي السيميائي الذي يُعرّف عنه ألسنياً (= بنية السيميم السيمية)؛ إن تحليلات م. كولن توحي بأن ثمة أيضاً شيء ألسني في الشيء الفلمي على المستوى الاستطرادي. إن المقاربة الألسنية – السيميائية تجد هنا شرعية مباشرة: يستحسن أن نفعل من أجل السينما ما تفعله الألسنية من أجل اللغات الطبيعية لا سيما وأن موضوع التحليل هنا هو ذاته: أي الحديث.

لا شك أن هذه التحليلات كلها تقوم الآن على حدسيات أكثر مما تقوم على وقائع مثبتة حقاً – فالأبحاث التجريبية حول الطريقة التي ينظر بها المشاهدون إلى صورة أو إلى فلم وكذلك التحقيقات الإحصائية النظامية المتعلقة بالأفلام (كشف بالبانوراميات يسار – يمين أو يمين – يسار، درس

تضبيطات الصور، إلخ)، وهي ضرورية لإعطاء قيمة لفرضية توجيه القراءة وتركيب الصور الذي يقوم في أساس هذا البناء النظري. هذه الأبحاث التجريبية ما يزال من الواجب القيام بها - غير أن المسعى، وكذلك الاستنتاجات التي يمكن أخذها من هذه الفرضية، قد ظهر لنا بأنها في حد ذاتها ذات أهمية كافية لكي نذكرها هنا.

الخلاصة

هذه البدائل عن التركيبية -التعبيرية الكبرى تشكل في رأي أصحابها بالذات تركيبات برامجية،أو تصاميم افتراضية أكثر منها نماذج حقيقية؛ كما أنها أيضاً ذات مردود ضعيف إلى حد ما عندما نحاول أن نستخدمها لتحليل فلم ما. فالتركيبية - التعبيرية الكبرى، بالرغم من محدوديتها بل ومن نواقصها، تظل اليوم أيضاً أفضل أداة، كما أنه ينبغي استعمالها برويّة أي ليس كمصفاة للتحليل، ليس كنوع من "وصفة طبخ" من شأنها أن تصب جميع الأفلام بصورة أوتوماتية في تركيبيات تعبيرية - وفي هذا الصدد يتحدث ش. متز عن سيميائية "طاحونة" أو سيميائية "قطّاعة نقانق" [حديث مع م. فرنيه ود. برشون في سا - سينما العدد ٨/٧ ص ٤٩]، - بل كوسيلة لاستجواب الفلم وإبراز قضايا (أكثر مما لحلها) لا بل وكموضوع للتفكير تكون أكثر إنتاجاً إذا "حصرناها" وثبّتناها مما إذا شغّلناها. وبعد قولنا هذا نقول أن المقاربات الجديدة تباشر حركة واعدة للغاية في اهتمامها بتفكيك آليات إنتاج المعنى ***التي يستعملها المشاهد*** تفكيكاً حقيقياً.

الفصل العاشر

بعض الأفكار حول العلاقات

بين الصور والأصوات

تبلورت تاريخياً لدى ظهور السينما الناطقة مناقشات حول "عدم التطابق" تلك المناقشات الفنية الجمالية حول مسألة العلاقة بين الصور والأصوات. وكان الغرض عند ذاك توقّي الاجتياح من جانب نطق مبالغ في مسرحيّته وذلك بتفضيل بُنى تحدث تفاوتات بين الصور والأصوات.

ننصح في هذا الصدد بقراءة "بيان الطباق الاوركسترالي" بقلم انشتاين – و– بودوفكين –و– الكسندروف [المنشور في لينينغراد في مجلة "جيزن اسكوسيفا"، العدد ٣٢ – ٥ آب ١٩٢٨ – الوارد كاستشهاد في "مختارات السينما" بقلم م. لابيير، الطبعة الجديدة عام ١٩٤٦ ص ص ٢٤٣ – ٢٤٦ كما يستشهد به انشتاين في "الفلم: شكله ومعناه" ش. بورجوا – ١٩٧٦]، ورينه كلير *"سينما الأمس وسينما اليوم"* Jdées.N.R.F. 1970 – بيلابالاز. روح السينما، بايو ١٩٧٧ (الطبعة الأولى – ١٩٢٩)، "السينما" بايو ١٩٧٩ (الطبعة الأولى في ١٩٤٨)؛ ر. ارنهايم "الفلم كفنّ" Film as Art – "فابر" طبعة ١٩٥٨.

وفي جميع هذه المناقشات نجد المزدوجات: ***المطابقة /مقابل/عدم المطابقة، التزامنية / اللاتزامنية، التوازي و الطباق، الأصوات المتزامنة وغير***

المزامنة تغطي أكثر العلاقات تنوعاً. فالأمثلة التي يوردها بودوفكين ["*Film Technique and Film Acting*" - Grove Press 1970] لإبراز مفهوم *اللاتزامنية* هي أمثلة ذات مغزى عن هذا التنوّع.

رجل من المدينة تائه في الصحراء يحلم بماضيه كابن مدينة: بينما نشاهده وهو يسير في الرمال – نجد شريط الصوت يذكّر بهذا الماضي بواسطة ضجيج من المدينة: أنه تفاوت زمني بين الصور والأصوات. فعلى بعض الصور التي تمثل مظاهرة في الشارع وهي تتحول ضد مصلحة المضربين (أن الشرطة تدوس رايتهم بأقدامها) ترتفع موسيقى مرحة تستحضر الأمل بنصر الشعب مستقبلاً: إنه تناقض سيميائي بين الصور والأصوات.

رجل في غرفته يسمع ضجة حادث، فينعطف فوق نافذته ليرى ما يحدث ويكتشف حركة السير في الطريق، ولكنه في انهماكه بالبحث عن الجريح لا يسمع صوت السيارات التي تمر بل صوتاً داخلياً.

١ – محاولات توضيحية

نجد بعد اقتراحات بيير شايفر (انظر داخل الإطار) أننا ندين لسيغفريد بأول تحليل نظامي يعالج المسألة في كل اتساعها إلى كراكوير.

بيير شايفر

يؤدي تحليل شايفر إلى أربعة أنماط من العلاقات "صور – أصوات" تتقابل مع أربعة أنماط من التأثير.

التأثير "القِناعي": الصورة تقنّع الموسيقى (بمعنى تحجبها – المعرّب). وهذه هي الحالة العامة. فالإحساس البصري مفرط القوة، بحيث تختفي الموسيقى المرافقة، أي الموسيقى التي من النغمية ذاتها. إنها خلفية صوتية فضفاضة مخصصة على الأغلب لإضعاف حقل السمع". ويلفت شايفر الانتباه إلى أن من النادر جداً أن "تقنّع" الموسيقى الصورة.

التأثير "بالمفارقة" أو "التأثير الخلافي": "وهذا ما يحصل عندما تقول الموسيقى شيئاً مختلفاً عمّا ترويه الصورة"؛ ففي فلم ***كارمن*** عندما يغنّي اسكاميلو: "الزهرة التي رميتها إلي" تعزف النحاسيات "مصارع الثيران متهيّء"؛

التأثير "التزامني": عندما يتوافق إيقاع الموسيقى توافقاً دقيقاً جداً مع إيقاع الصورة، يحدث تأثير المزامنة؛ ويشير شايفر إلى أن هذا عبارة عن "حالة من انفعال الحواس الفريد الحدة،حالة من الغبطة بل وحالة هزلية في أكثر الأحيان" إذ تُفرض مكننة تعسفية أو كيفية على المجرى، تكون عادة مكننة للحياة دون إيقاع" (وهنا يعود شايفر إلى ***الضحك*** عند برغسون).

التأثير "الائتلافي": "في إيقاعات مختلفة، تحدث انطباعات ذات قوة سمعية وبصرية متساوية وتؤثر كل منهما في الأخرى تأثيراً متبادلاً" "كشعاعين موجهين" ليعطيا "محصلة" أقوى من مجرد جمع الانطباعين الأصليين؛ ويضيف شايفر أن هذا هو "الانطباع الخاص بالسينما الناطقة عندما تكون فعّالة".

ب. شايفر "العنصر غير البصري في السينما" مجلة السينا العدد ١-٢-٣ (من تشرين الأول إلى كانون الأول): ويتضمن المقال ثلاثة أقسام: I - "تحليل الشريط الصوتي" (ص ص ٤٥-٤٨) - II "تصور الموسيقى" (ص ص ٦٢-٦٥) - III نفسانية العلاقة البصرية السمعية" [ص ص ٥١ - ٥٤] وهذا القسم الأخير هو الذي يهمنا بوجه خاص هنا.

آ- مقترحات س. كراكوير

يكرس س. كراكوير في "***نظرية الفلم***" (Theory of the film) فصلين لمشكلة العلاقات بين الصور والأصوات.

س. كراكوير - "نظرية الفم" أوكسفورد يونفرستي برس - ١٩٦٠؛ ونحن نورد وفقاً للطبعة الثانية لعام ١٩٧٦؛ ويتعلق الفصلان ٧ و ٨ بمشكلة الصوت ص ص ١٠٢-١٥٦.

ويتميز هذا التحليل بصرامته ونظاميته. وينقسم شريط الصوت إلى ثلاثة عناصر: الكلام والضجيج والموسيقى. ثم يجري تحديد عدة محاور تميز العلاقات بين الصور والأصوات. وأخيراً يبين التحليل كيف تعمل هذه المحاور بالنسبة إلى كل عنصر من عناصر شريط الصوت. وسنكتفي بعرض للمحاور بذاتها. وعددها ستة وتشكل نفس العدد من المحاولات لتشكيل محاولات لبناء مستوى كوديّاً من التوركيب:

المحور -١- كود علاقات الهيمنة

والمقصود هو أن نعرف ما إذا كانت "الرسائل" في فلم ما، تمر أساساً عبر الصورة أم عبر شريط الصوت.

المحور -٢- كود التزامن: مزامنة / أم / لا مزامنة

ويقترح كراكوير الاحتفاظ بكلمة "تزامن" للأصوات والصور التي تتطابق على الشاشة وتكون أيضاً متزامنة في الحياة الواقعية أي للأصوات "التي يمكن تسجيلها بواسطة كاميرا ذات مأخذ لصوت مزامن". أما في جميع الحالات الأخرى فسوف نتحدث عن "لاتزامنية".

المحور -٣- كود العلاقات السيميائية: توازي / أم / طباق. مثلاً: الأقوال والصور يمكن أن تعبّر عن معاني (أو مدلولات) متوازية أو متناقضة أو مستقلة بعضها عن بعض.

المحور -٤- كود علاقة الأصوات بعالم الفلم: ***صوت واقعي*** / أم / ***صوت تعليقي*** (actual sound / vs / commentative sound)

ويقصد كراكوير بالأصوات "الواقعية" الأصوات التي تعود إلى العالم الممثّل على الشاشة؛ وبالعكس فالأصوات "التعليقية" هي أصوات لا ينتسب مصدرها إلى العالم الممثل على الشاشة.

المحور -٥- كود تحديد المصادر الصوتية: أصوات تمكن معرفتها / أو / أصوات لا تمكن معرفتها. وتسمى الأصوات ممكنة المعرفة / أو / غير ممكنة المعرفة تبعاً لكونها تتيح أو لا تتيح تحديد مصدرها.

المحور -٦- كود الواقعية الصوتية وهي واقعية / أم / غير واقعية.

فالمخرج حر أن يحوّل الأصوات عن مرساها الطبيعي وأن يجمع إلى صورة ما أصواتاً مختلفة كل الاختلاف عن التي نتوقعها عادة؛ ويقول كراكوير أن هذه العملية تضفي على الصوت قيمة رمزية في كثير من الأحيان.

ويتمركز تفكير كراكوير أساساً حول المحاور ٢-٣-٤. وفي الصفحة ١١٤ لوحة تختصر التركيبات الممكنة بين المتغيرات الستة المعنية:

	تزامن	لا تزامن
توازي	صوت واقعي	صوت واقعي صوت تعليقي
طباق	صوت واقعي	صوت واقعي صوت تعليقي

وسنلاحظ اللاتساوق الأساسي في هذه اللوحة: إنه ينجم عن التعريف الذي أعطاه كراكوير لمفهوم "المزامنة": ففي رأيه أن تأثير التزامن لا يتعلق إلا بالأصوات "الواقعية" (actual) أي الواقعية وذات المصدر المنظور في

الحقل الصوتي (أو الأصوات التي يمكن تسجيلها بواسطة كاميرا ذات مأخذ صوت مزامن). إن كراكوير يميز فعلاً "المزامنة" عن ظاهرة "التزامن" العامة. وهكذا نراه بصدد "المليون" والمشهد المشهور للشجار من أجل السترة التي تتضمن تذكرة اليانصيب المطموع بها؛ يكتب: "وبدلاً من استعمال الصوت المزامن نجد رينه كلير يزامن التبادل مع ضجيج مباراة في الركبي" (التوكيد منا). وثمة ما يستحق الملاحظة، فإذا كان كراكوير يعطي امثلة كثيرة عن اللاتزامن. فهو لا يعطي أي مثل عن فك التزامن. ذلك أن التزامن في رأيه لا يكون إلا في العلاقة التركيبية التعبيرية ضمن زمن واحد بين الصور والأصوات. وكذلك سيلاحظ دانيل برشيرون أن "أي صوت كان تضمه إلى أية صورة كانت يكون (...) مزامناً"؛ فليس هناك إذن في هذا المنظور فك للتزامن. والواقع أن جميع التأثيرات التزامنية التي يذكرها كراكوير ليست سوى تأثيرات تضاد أو توافق سيميائيين: مثلاً: تزامن حركة موسيقية درامية مع مشهد معركة. فالعلاقة التزامنية عند كراكوير تعود إذن إلى محور التوازن /أو/ الطباق؛ وهي لا تشكل محوراً نوعياً.

إن هذا التحليل، وإن كان لا يخلو من العيب فهو يعطي توضيحات جوهرية حول مختلف العلاقات التي يمكن أن تقوم بين الصور والأصوات؛ ولم يحدث بعده إلا القليل من التقدم. وهكذا نرى أن دراسة ج. متري الطويلة في المجلد الثاني من "***جمالية السينما ونفسانيتها***" لا يأتي عملياً بأي عنصر تصوّري جديد إلا إذا كانت ملاحظة ذكية عن سوء استعمال كلمة "طباق" وعن ضرورة استبدالها بكلمة "تضاد":

"الطباق شكل لا يتعلق إلا ببُنى نوعية موسيقية. وهو عبارة عن نغمين ينبسطان بصورة متوازية بحيث يثير تباينهما انتباه المستمع من حيث التدرج المتزامن لمختلف "الأصوات" وليس من حيث نوع الاختلافات أو "اللحظات التوافقية"، بالرغم من أن العلاقة "الشاقولية" بين النغمين تكون مطابقة لقوانين التوافق [...]. هناك طبعاً من نقطة إلى نقطة معاكسة يمكن أن يكون هناك تضاد، تناقض، انقلاب (بمعنى انعكاس – المعرب)، إلخ. ولكن، عدا عن كون هذا يمكن أن يحدث أو أن لا يحدث، فإن هذه العلاقة لا تهم سوى الإيقاع و النغمية. ولا يتعلق الأمر في حال من الأحوال بعلاقة في المعنى. فالتحدث إذن عن نقطة معاكسة عندما نعني تناقض العواطف المعبّر عنها بالموسيقى وبالفلم شيء لا معنى له. فهل من الإفراط في التبسيط أن ندل على هذا التأثير بالكلمة الوحيدة الملائمة ألا وهي *التأثير التضادي [جمالية السينما ونفسانيتها* – المجلد الثاني – ص ص ١١٨-١١٩].

ب – في بعض التحاليل السيميائية

فيما خلا فروق التعابير، نرى التحليلات السيميائية الحديثة تعود لتقع في أكثر الأحيان على محاور كراكوير

ش. مـتز: "*محاولة حول المعنى في السينما*" المجلد الثاني – ص ص ٤٨ – ٥٨ – د. برشيرون "الصوت السينمائي في علاقاته بالصورة والمخيلة" ("le son au cinema dans ses rapports à l'image et à la diégèse in Ça Cinéma- ocr. 1973-N 2 p 83).

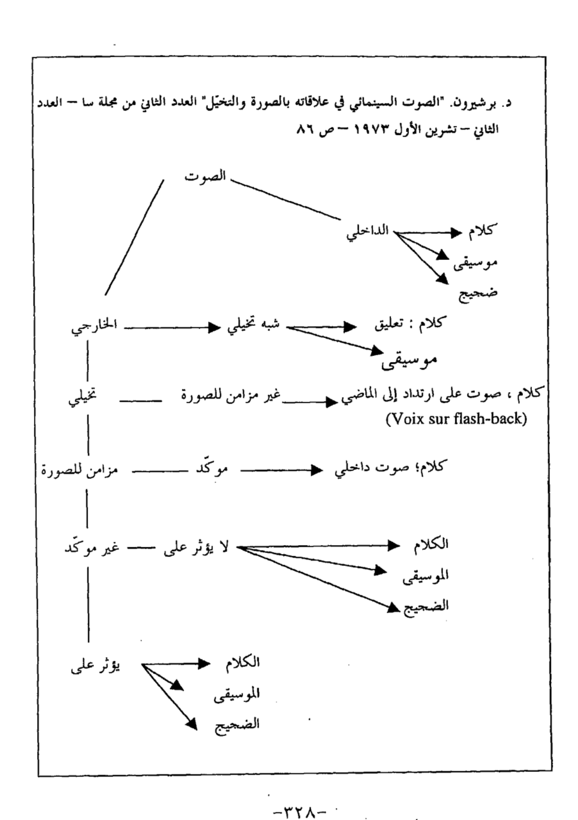
A.Gardies, "Approche du recit filmique", (*مقاربة البيان الفلمي*) Albatros, 1980 et "Récit et Matériau filmique" (البيان والمادة الفلمية) , in Robbe-Grillet, colloque de Cerisy, U.G.E. 10/18 - 1976. M.Fano "le son et le sens" (*الصوت والمعنى*) , in "Cinémas de la Modernité", colloque de Cérisy, sous la direction de D-Chateau, A. Gardiès et F. Jost Klieckseick, 1981 pp 114 et s.s.

إن المقارنة بين الأصوات "التخيلية" (diégétiques) والأصوات "الزائدة" (Extra) أو شبه التخيلية ("paradiégétiques") الذي نجده عند د. برشيرون وش. متز يقابل المحور -٤- "صوت واقعي / أم / صوت تعليقي" / actual / vs) (cemmentative أما المزدوجة "أصوات توضيحية / أم / أصوات مُنتِجة" (sons illustratifs / vs / sons producteurs). التي اقترحها أندريه غارديبس (الصوت التوضيحي هو الصوت الذي يكتفي بإبراز الصورة أو، على الأكثر، يأتيها بإعلامات مكمّلة بينما الصوت المنتج يؤكد استقلاليته) فليست بعيدة جداً عن المقارنة: "توازي /أم/ طباق " في المحور -٣-. إن المفاهيم التي يقترحها ميشيل فانو لدى مداخلته في مؤتمر سيريزي (cerisy) حول "سينمات الحداثة"، تعود أيضاً إلى مزدوجات سبق أن عرّفها كراكير: فالمزدوجة: "زائد / أم / غير زائد (redondant / rs / non-redondant) (يكون الصوت زائداً أو غير زائد، تبعاً لكونه موافقاً أو غير موافق لما نشاهد) تستعيد (تكرر) ثنائية المحور -٣-؛ أما المزدوجة "دالّ أم غير دالّ" (أي أن لصوت يعيدك أو لا يعيدك إلى صورة مصدره) المحور -٥- (أصوات تمكن معرفتها / أم / لا تمكن معرفتها) إلخ.

وهذا لا يعني طبعاً أن هؤلاء الباحثين استوحوا كراكوير، بل يشهد بالصعوبة التي يعانيها الباحثون ليجددوا تحليل علاقات الصور بالأصوات. لا شك أن سير عمل بعض المحاور محدد أحياناً بدقة: وهكذا نجد متز يُغني

المحور التخيلي (l'axe diégétique) وغير التخيلي (non-diégétique) بمفهوم "شبه التخيلي" – فثمة علاقة "شبه تخيلية" عندما يقوم أحد أبطال العمل بالتعليق من خارج الشاشة وبالتالي من قبل شخص تراه المخيلة (diégèse) ولكن في لحظة أخرى غير التي يضطلع فيها بدور السارد (مثلاً: فلم ***الأسيرة ذات العينين الصافيتين***)؛ ونقول بالتأكيد أن ثمة إدخال تصنيفات ثانوية: مفاهيم تزامن واضح / أم / غير واضح (marqué / vs / non marqué)، مفاهيم "صوت مؤثر أم غير مؤثر على ما يجري في المجال". مكان فسيح أم مغلق (espace continu / vs / discontinu) (برشيرون – غارديس) ولكن هذه الإسهامات لا تشوش تحليل كراكوير بصورة جذرية ولا تشكل تقدماً كبيراً في "المفهمة" (أي ابتكار المفاهيم – المعرّب).

إن أبرز التجديدات في السنوات الأخيرة تكمن في طرح التحليلات على شكل "شجرة تركيبية تعبيرية" (وهذا هو تأثير الألسنية المباشر) وفي الأهمية المضفاة علىمزدوجة المفاهيم: صوت داخلي / أم / صوت خارجي. وتتواجد هاتان السمتان في التحليلات التي يقترحها د. برشيرون – و – أ. غارديس (انظر النص المؤطّر). غير أن خيار الشرح بشكل شجرة ليست فيه مزايا فقط، فهو يفرض تراتبية بعيدة عن التوافق دائماً مع حقيقة ما (إنها المشكلة التقليدية للتصنيفات المتقاطعة). أما المفهومان: الصوت الداخلي / أم / الصوت الخارجي كنقطة انطلاق للتصنيف فيلزمهما الكثير ليصبحا مقبولين من الوجهة النظرية.


د. برشيرون. "الصوت السينمائي في علاقاته بالصورة والتخيّل" العدد الثاني من مجلة سا – العدد الثاني – تشرين الأول ١٩٧٣ – ص ٨٦
الصوت
الداخلي
كلام
موسيقى
ضجيج
الخارجي
شبه تخيلي
كلام : تعليق
موسيقى
تخيلي
غير مزامن للصورة
كلام ، صوت على ارتداد إلى الماضي
(Voix sur flash-back)
مزامن للصورة
موكّد
كلام؛ صوت داخلي
غير موكّد
لا يؤثر على
الكلام
الموسيقى
الضجيج
يؤثر على
الكلام
الموسيقى
الضجيج

ج- نقد المزدوجة صوت داخلي / أم / صوت خارجي

بعض التعاريف في البداية.

الصوت الداخلي: صوت مبثوث من داخل مجال الفلم - الصوت الخارجي صوت مبثوث من خارج المجال [د. برشيرون - ص ٨١].

"إذا كان المصدر الصوتي مرئياً على الشاشة (أو بتعبير آخر كان متواجداً ضمن مجال الفلم) فهو الصوت الداخلي (son in) وفي الحالة المعاكسة فهو الصوت الخارجي" (son off) (آ. غارديس "البيان والمادة الفلمية" ص ٨٨) "off"(كلمة انكليزية وهي مختصر off screen: أي خارج الشاشة وبالفرنسية "Hors champ". كل ما هو واقع خارج المجال المصور على الشاشة. فالصوت الخارجي (son off) هو صوت يكون مصدره الصوتي غير ممثَّل" [(قراءات الفلم ص ٢٣١) (lectures du film)].

وهذه التعاريف تستدعي عدة ملاحظات

فتعريف الصوت الخارجي son off "كصوت مصدره غير ممثّل" لا يعني تماماً كما لو أننا عرّفناه كصوت منبعث من خارج المجال". كما أن ليس من المماثل لهذا أن نقول أن هناك صوت داخلي (in) عندما يكون المصدر متواجداً في المجال" أو عندما يكون المصدر الصوتي مرئياً على الشاشة": فلنفترض مقطعاً (فلمياً) ذا مجموعة كبيرة يمثل قرية وفي وسطها كنيسة؛ ومن الكنيسة تتصاعد تساوقات من أرغن ومن تراتيل المؤمنين، تساوقات ضعيفة ولكنها مسموعة تماماً: فلا نستطيع القول أن مصادر الصوت ممثَّلة حقاً (فالأرغن والمؤمنون غير مرئيين في الصورة) غير أننا أيضاً لا نستطيع اعتبارهم خارج المجال فالأرغن والمصلّون الذين تضمّهم الكنيسة، التي يتضمنها هي نفسها إطار الشاشة، يعودون إلى "نفس القطعة المكانية التي تسجلها الكاميرا" وهذا هو تعريف "المجال" بالذات. إن التعاريف

المقترحة لا تعطي إذن المضمون ذاته لمفهومي الداخلي والخارجي. لا بل إن كلاً من هذين التعريفين يؤدي إلى صعوبات تكاد يتعذر التغلب عليها.

فتعريف الصوت الداخلي (on أو in) كصوت "مبثوث ضمن المجال" يصطدم في كثير من الأحيان بتعذر تحديد مصدر الصوت المسموع فيما إذا كان فعلاً في داخل المجال". وهكذا فإن "بعض الضجيج المحيط، المبهم، يفيض عن الإطار" (مثلاً: زقزقات العصافير في مقطع يصور منظراً طبيعياً) بحيث أن الحد الفاصل بين صوت خارجي وصوت داخلي ينهار بالنسبة إليها (أي بالنسبة لتعيين الأصوات المحيطية - المعرّب) [برشيرون ص ٨٢] ذلك أن مفهوم "المجال" مفهوم بصري صرف وفوق هذا فهو يعرّف بالنسبة إلى لحظة التصوير:

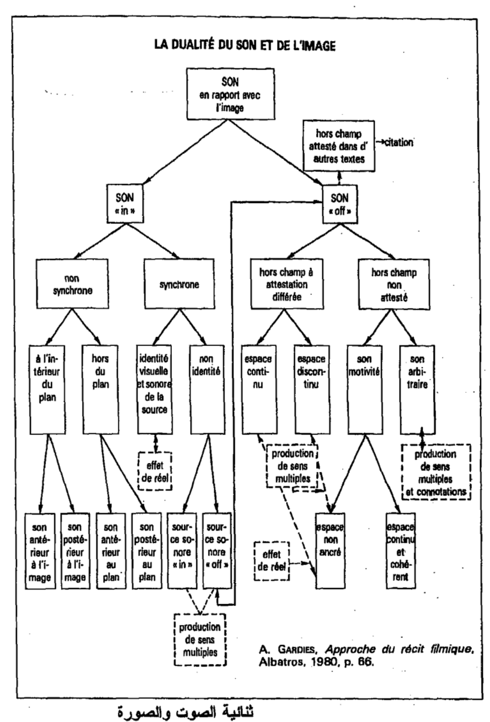
"إن كاميرا مصوّبة نحو موضوع للتصوير تضم قسماً بصرياً من فسحة تسمى الحقل (أو المجال - المعرب) [م. بيسّي - و - ج. ل. شاردان، ***قاموس السينما والتلفزيون***" - ج ج بوفير - طبعة ١٩٦٥ - المجلد الأول ص ٣٨٤].

والحال، أن ما هو بدهي بالنسبة للمخرج ليس دائماً بدهياً بالنسبة للمشاهد. وهكذا، كيف يكون المرء واثقاً لدى تصوير فلم أن الصوت المسموع، والذي لا يرى مصدره، لا يأتي من قسم مخفي من المكان داخل المجال (أو الحقل)؟ وإذا كان السياق يسمح بالفصل (كما هو الحال بالنسبة لمقطع تصوير الكنيسة المذكور سابقاً) ويحدث أيضاً أن يستمر عدم التحديد، وفيما عدا ذلك ينبغي الحذر جيداً من أن نستسلم لخداع عاداتنا الإدراكية فالأصوات التي يمكن صدورها في سياق معين تكاد لا تنتهي وطبيعتها بعيدة عن إمكانية توقعها دائماً. فهذه الموسيقى التي تنفجر في مقطع فلمي يصور

منظراً طبيعياً لا يبدو أنها يمكن أن تتأتى من الفسحة التي ضمن الحقل (المجال) حتى اللحظة التي يتيح لنا فيها تحرك شخص ما أن نكتشف أن مصدره ليس سوى جهاز راديو محمول كان حتى تلك اللحظة مخفياً وراءه وبالتالي فهو ضمن الحقل بكل بساطة. فتعريف الصوت الداخلي "كصوت مصدره ضمن الحقل لا يسمح إذن بإعطاء وصف مرضٍ لمثل هذا المقطع الفلمي.

أما اعتبار صوتٍ داخلياً عندما يكون مصدره مرئياً على الشاشة فيبدو تعريفاً أضمن؛ إذ أن اللبس يزول مع هذا التعريف: فالصوت سيعتبر خارجياً ما دام جهاز الراديو غير مرئي على الشاشة ويصبح داخلياً منذ اللحظة التي يدعه فيها الشخص يظهر لعيوننا. كما أن هذا التعريف يتيح إدراك التأثير الذي يحدثه ظهور جهاز الراديو. غير أن مشاكل أخرى تبرز على صعيد آخر.

لنفترض مقطعاً ضخماً جداً لميناء ساعة منبهة يحتل الشاشة كلها. فنسمع على شريط الصوت صوت الآلة: تك، تاك، تك، تاك. فهل نقول أن الصوت المسموع خارجي لأن الآلة، وهي المصدر الحقيقي للصوت، غير مرئية على الشاشة أم نعتبر المنبه بمجموعه مصدراً للصوت، إذ أن الصوت يعتبر عندئذ كصوت داخلي؟ ولنأخذ مثلاً آخر: لنفترض شخصاً وهو يتكلم؛ فمرة يبدو أمامنا ومرة يدير ظهره إلينا، فهل نقول أن الصوت داخلي عندما يدير الشخص وجهه (ونرى فمه) وخارجي عندما يدير ظهره؟ أم نعتبر الشخص كمصدر للصوت؟ وهكذا نرى أن ما هو موضوع البحث هنا إنما هو تعريفُ مفهومِ ***المصدر الصوتي***.



ثنائية الصوت والصورة

الصوت في علاقته مع الصورة

ومن جهة أخرى نجد أن المقارنة صوت داخلي / أم / صوت خارجي، تعاني من لا تساوق مزعج. فأمام الصوت الداخلي نرى أنواع الصوت الخارجي تتكاثر. وهكذا نرى الأميركيين يميزون بين الصوت *الداخلي* والصوت *الخارجي* (والاثنان كلاهما صوتان تخيّليّان) والصوت *الزائد* (عندما يكون مصدر الصوت خارج التخيل (extra diégétique): تعليق – موسيقى مرافقة، إلخ. بل إن سرج داني يعقّد الأمور أيضاً باقتراح تصنيف ذي أربعة حدود: داخلي، خارجي، منغلق، خلالي (in, off , out, through) ["الأرغن والشرّاق[1] الصوت الخارجي (off) وبعض الأصوات الأخرى" مجلة *دفاتر السينما* (cahiers du Cinema) العدد ٢٧٨-٢٧٩- ١٩٧٧-ص ص ١٩-٢٦]. ثم يأتي د. برشيرون من جهته فيرسم الزوايا الأربع للصوت *الخارجي*:

صوت داخلي (voise interieure)	**صوت خارجي غير موسوم** (off non marqué)
صوت ارتدادي voise sur flash-back	**صوت تعليقي** (commentaire)

وعندما عمل م. ماري على فلم آ. رينه – "موربيل" – نجده لم يحص أقل من خمسة أنواع من الصوت *الخارجي* التخيلي (diégetique) هي: الصوت *الخارجي* في فسحة متجانسة والصوت الخارجي بتأخير محور عن محور (محور بصري / سمعي) والصوت *الخارجي* بواسطة مونتاج موازي لمشهدين متزامنين، والصوت *الخارجي* عن طريق كلام مستقل عن الصورة، والصوت *الخارجي* عن طريق تفاوت مطلق بين محاور بصرية ومحاور

---

1 الشرّاق كلمة مستعملة بمعنى مروحة تمتص الهواء من الداخل وتطلقه خارجاً – المعرب

صوتية [*موربيل*"، غاليليه – ١٩٧٤ – ص ص ٨٩ – ٩٥]. إن هذا التعداد ليس كاملاً بالطبع. غير أننا في هذه الأوضاع يمكن أن نتساءل عما إذا كانت المقارنة صوت داخلي / صوت خارجي يبقى لها معنى. فبالتعارض مع عدد كبير جداً من المفاهيم الأخرى يصل مفهوم الصوت *الداخلي* إلى أن لا يعود يتعارض مع شيء البتة؛ أما مفهوم الصوت *الخارجي*، من جهته، فيتنوع إلى درجة يصل معها إلى التميّع في كثرة من المفاهيم ليس بينها سوى القليل القليل من العلاقات.

وثمة ما هو أخطر من هذا أيضاً: فمفهوم الصوت *الداخلي* يقوم في الواقع على توهم، ذلك أن الصوت، بالنسبة للمشاهد، لا يأتي أبداً في الحقيقة من مجال الفلم (أي من التخيل (diégese) بل يأتي هنا دائماً من مصادر (المعلّق، عازف البيانو، الأوركسترا، مكبرات الصوت) واقعة في مجال العرض. وبالتالي فنحن لا نستطيع أن نؤسس مفهوماً على التعارضية "مصدر ممثَّل / أو / مصدر غير ممثَّل" ولا على التعارضية" مصدر في المجال / أم / مصدر خارج المجال". وذلك لسبب بسيط هو أن مصدر الصوت الفلمي يكون في جميع الأحوال خارج الشاشة وخارج تخيلية الفلم.

إن أكثر المنظرين يدركون الضعف النظري لهذه المفاهيم. وبالرغم من أن غارديس يضعها في رأس تصنيفه، فإنه يصل إلى استنتاج قريب من استنتاجنا:

"إن ضبط العلاقات السمعية – البصرية انطلاقاً من التمييز "داخلي / خارجي" لا يمكن أن يؤدي إلا إلى مأزق على الصعيد النظري، لأن هذا التعارض توهمي تماماً وينجم عن الذرائعية التقانية فقط".

وهذا هو أيضاً رأي د. شاتو: "إن المزدوجة داخلي / خارجي يجب أن يعاد بحثها.

د. تحليل د.شاتو

إن الأهمية الكبرى لمقاربة د. شاتو هي رد فعله ضد جميع الافتراضات المسبقة (عقيدة الواقعية السمعية – البصرية، الامتياز الممنوح للكلام) التي ينتج عنها قَصْر العلاقات بين الصور والصوت على بعض البنى، فالمرمى هو "تحقيق السمعي – البصري ***الممكن*** وليس ***الملائم***". [ص ١٧٥]. ويستند التحليل إلى فلم آلن روبّ-غريليه ***الرجل الذي يكذب***". فهذا الفلم يشكل فعلاً، بفضل عمل ميشيل غانو الرائع "مخبراً سيميائياً" حقيقياً لدرس العلاقات بين الصور والأصوات. ونحن لن نحتفظ من هذا التحليل إلا بالاستنتاجات المتعلقة بالتفكير النظري الذي هو موضوعنا هنا.

د. شاتو، ***السينما كخطاب***" – منشورات السوربون ١٩٨٦ وبصورة خاصة الفصل الخامس: "مشروع سيميائية العلاقات السمعية البصرية في الفلم" ص ص ١٣١ – ١٧٥.

ويبدأ د. شـــاتو بأن يربط بالتعريف التقليدي للثلاثيـــة "الكلام والضجيج والموســـيقى" ككلمات تعني "مواد" التعبير [متز]، مقاربةً بتعابير "***وظيفية***" [ص ١٤٠] وهاتان المقاربتان لا تؤديان إلى تقطيع مجال الصوت بطريقة واحدة، فمن الممكن فعلاً في فلم ما، استعمال المادة المسماة "كلام" لا من أجل قيمتها السيميائية، بل كعنصر من بنية موسيقية أو كضجيج يسهم في إنتاج جو صوتي ما (وهكذا نجد في فلم "رصيف المرفأ" أن الكلام باللغة الألمانية هو في أكثر الأحيان غير مفهوم حتى بالنسبة لاختصاصي في اللغة الألمانية؛ أما وظيفتها فهي أن تخلق جواً مثيراً للقلق) وبهذه الطريقة نفسها يمكن تنظيم المادة "ضجيج" في بنية موسيقية (فكل الموسيقى المسماة "حسّية" مؤسسة على هذا المبدأ)؛ ففي المقدمة الموسيقية وفي الفاصل الموسيقي لفلم

الرجل الذي يكذب" نجد أن تركيب مختلف عناصر شريط الصوت (القرعات والانفجارات وطقطقة الرشيشات وخرير الماء، إلخ) مصمم ليشكل مجموعة موسيقية حقاً؛ وفي فلم "*ماسات الليل*" (لجان نيميك) لا نجد أية موسيقى بالمعنى "المادي" للكلمة غير أن هناك موسيقى تتولد من العمل الجاري على وقع خطى الهاربين في الغابة.

وهكذا يصل د. شاتو إلى إبراز ثلاثة أنماط كبرى للتنظيم الصوتي شبه مستقلة عن مادة التعبير التي تعمل كحاملة لها:

"التنظيم الألسني"

"التنظيم الموسيقي"

التنظيم المسؤول عن تركيب أصوات الضجيج الذي هو وسيط، إذا صح التعبير، بين النمطين الآخرين من التنظيم (فأصوات الضجيج لها وظيفة سيميائية دون الأغراض الصوتية المركبة تركيباً ألسنياً ولكنها أقوى من الأغراض الصوتية المركبة تركيباً موسيقياً).

من المعروف أن هذه الأنماط من التنظيم تكون شبه مستقلة عن مادة التعبير إذ يبدو تماماً أن البنية الألسنية لا تعني سوى المجموعة الثانوية المادية من الرنات الصوتية؛ وبالمقابل فإن التنظيم الموسيقي والتنظيم الذي يشكل الضجيج يتطبقان على كامل مساحة الدائرة الصوتية.

ويعتمد د. شاتو في هذا التحليل على بعض النقاط التي أبرزها م. فانو في "نحو جدلية للفلم الصوتي"، "دفاتر السينما" العدد ١٥٢ في المقال "الموسيقى الفلمية" من "الموسوعة العالمية" (المجلد الرابع) وفي مداخلته في مؤتمر سيريزي، "الصوت والمعنى" في "سينما الحداثة"، كلنلسيك، ١٩٨١ ص ص ١١٤ وما يليها.

أما فيما يتعلق بتشكيل "الضجيج" فيسرّنا أن نضيف ما يلي: أن أول ما يميز هذا النمط من التنظيم هو وظيفته في الرجوع إلى *"صورة مصدر"* الأصوات المسموعة: وهكذا إذا جرى الحديث عن ضجيج المطرقة النقارة أو ضجيج طائرة عمودية أو ضجيج الشارع، إلخ فالكلام يعمل كضجيج عندما لا نلتقط منه سوى المعلومات عن طبيعة مصدره (مثلاً: هذا ألماني يتكلم، وهؤلاء أطفال يلعبون). وهكذا فالضجيج يحتل هنا مركزاً وظيفياً غاية في الأهمية على الشريط الصوتي، لأنه على المفصل بين الصوت والصورة.

درجة السيميائية	+		–
المهام	تركيب ألسني	تركيب "ضجيج"	تركيب موسيقي
المواد المعنية	كلام	ضجيج / موسيقى / كلام	موسيقى / كلام / ضجيج
		صورة المصدر	

حول مسألة الضجيج اقرأ ش. متز "المدرك والمسمى" "نحو جمالية دون عائق" "خلائط ميكل دوفرين" UGE ١٠/١٨-١٩٧٥- ص ص ٣٤٥-٣٧٧.

وهناك مقترحات أخرى تتعلق بـ "تركيب الجملة السمعية البصرية".

إن التأكيد الذي يتحكم في التحليل كله، أنه ليس ثمة أي تضييق على العلاقات بين الصور والأصوات في السينما؛ أما إغفال ذلك فإنه يعني التخلي عن المنظور السيميائي للوقوع في منظور جمالي معياري؛ وأما وضع هذا الموقف موضع التطبيق فلا يتم بدون صعوبات؛ فشغل الأفلام على الشريط الصوتي هو موحّد النمط إلى درجة أننا نجد الكثير من الصعوبة

في تصور أنماط أخرى من العلاقات بين الصور والأصوات، غير التي تُعرض علينا عادة.

حول تنميط الصوت، اقرأ د. آفرون "ملاحظات حول شغل الصوت في الإنتاج السينمائي المنمّط" "إن – سينما"؛ نظريات وقراءة – عدد خاص من "مجلة الجماليات" ص ص ٢٠٧-٢١٨.

ويستنبط د. شاتو "مجموعة صغيرة من المفاهيم" تتيح النظر في الافتراضيات الرئيسية من التركيبات السمعية البصرية" [ص ص ١٤٨-١٤٩]:

المناسبة : مكان يحتله صوت في السلسلة الفلمية

السياق: المحيط السمعي البصري المباشر لكل مناسبة.

مربوط / طليق: نقول أن تركيبة سمعية بصرية ما مربوطة عندما يتزامن الصوت مع مصدره في الظهور؛ وإلا تكلمنا عن تركيبة طليقة.

محسوس / موسيقي يقال عن صوت أنه محسوس إذا تلقى تبريراً تخيلياً (diégétique) في واحدة من المناسباتعلى الأقل.

تبريرمباشر / غير مباشر هذا النظام يتعلق بالأصوات المحسوسة؛ ونقول أن صوتاً ما مبرر مباشرة عندما يكون مصدره الصوتي منظوراً على الشاشة بما لا يقبل الجدل. وبالعكس فإن التبرير غير المباشر يميز أصواتاً لا يكون مصدرها بادياً للعيان بوضوح بل وحتى غير ممثل أبداً (أصوات تدخل فقط في تناغم مع السياق البصري).

إن الربط بين هذه المفاهيم يتيح إظهار "خمس إمكانيات تركيبية رئيسية":

مناسبة مرتبطة لصوت محسوس: حيث يتواجد سياق ضجيج مسموع يعطيه ما يبرره.

مناسبة مرتبطة لصوت موسيقي: حلول صوت موسيقي مكان ضجيج لو حوفظ عليه لتواجد في مناسبة مرتبطة.

مناسبة طليقة لصوت محسوس: يتداخل الضجيج في سياق دون مبرر.

مناسبة طليقة لصوت موسيقي: فهو لا يحتل مكان أي صوت محسوس.

مناسبة خالية من صوت محسوس: الصورة تعطينا لنا ضجيجاً لا يمكن سماعه.

إن هذه المقترحات تشكل تقدماً لا يمكن إهماله في الجهد المبذول "لمفهمة" العلاقات بين الصور والأصوات. إن مفاهيم "مناسبات طليقة /مقابل/ مرتبطة" أو "تبرير مباشر / مقابل / غير مباشر" هامة بوجه خاص بسب المسائل التي تشير إليها؛ غير أن هذه الأدوات تظل وصفية أكثر منها توضيحية. فما يجب فهمه هو "الاستدلالات" التي يستدل بها المشاهد ليفهم العلاقات بين الصور والأصوات.

:: في سبيل مقاربة بتعابير استدلالية

إذا حاولنا حقاً أن نفهم كيف يفهم المشاهد العلاقات السمعية البصرية يتوجب البدء بالبداية. أي بدرس الأوضاع النوعية التي يقوم فيها المشاهد بإقامة العلاقة بين الأصوات التي تبثها مكبرات الصوت وبين ما يعرض عليه ليشاهده على الشاشة: وهذه هي مسألة الاستماع الفلمي.

الاستماع الفلمي

سنقصر ملاحظاتنا على أتفه شروط العرض في النظام السينمائي السائد حالياً: أي بث الأصوات بواسطة مكبرات أحادية الصوت.

حول هذه المسائل اقرأ بيير شايفر "*بحث الأغراض الموسيقية*" سويل – ١٩٦٦، ايتيين فوزيليه "الكتابة الفلمية والكتابة الرادية" (in Cahiers d`etudes de radio-television, P.U.F, n 6, Bela Balazs, Theory of film)

إن الاستماع الفلمي يشبه، من بعض النواحي، الاستماع المسرحي أو استماع هاوي الموسيقى أثناء حفلة موسيقية. فمشاهد السينما يكون في قاعة عرض محاطاً بمشاهدين آخرين؛ وبالرغم من أن الظلام يسود فإن الاتصال بين المشاهدين لا يلغى تماماً؛ فعن طريق ضجة وجودهم يدرك المشاهد حضور أمثاله؛ وأحياناً تقوم تيارات سمعية وأحياناً تصبح هذه الأصوات "ضجيجاً" بالمعنى الذي تعطيه النظرية إلى هذه الكلمة: فهي تعكر الاستماع الفلمي كما يعكره صرير المقاعد وهدير آلة العرض وضوضاء الشارع، إلخ. غير أن مشاهد السينما، مثله مثل مشاهد المسرح أو هاوي الموسيقى، مشاهد "محفّز"؛ فقد قرر الخروج من بيته وقبل بدفع أجرة مقعده لكي يأتي ويرى الفلم. فالشوق إلى الفلم يعمل في نفسه مثل هذه "التعليمات" التي تعطى إلى المشاركين في بعض الاختبارات النفسانية – الألسنية؛ وعندما يكون موجهاً ومركّزاً على هذا الشكل تكون أذنه مستعدة لممارسة "***استماع انتقائي***" أي للقيام بالاستدلالات الضرورية لتمييز الأصوات الفلمية (الأصوات العائدة إلى الخطاب العاني في الفلم) من الأصوات غير الفلمية.

ومن نواح أخرى، فإن الاستماع الفلمي يقترب من الاستماع إلى صوت الراديو والاستماع إلى اسطوانة أو إلى شريط مسجّل: فالصوت الفلمي في الأوضاع الحالية للإنتاج والتوزيع السينمائي السائد، هو صوت "***مسجّل***". ومواصفات مثل هذا الاستماع معروفة جيداً أي أنه سمع يتصف ***بالهلوسة السمعية*** كما أنه ***صوت مرحّل (منقول).***

إن الاستماع المتصف بالهلوسة السمعية يتعرف بكون المرء يسمع صوتاً دون أن يرى مصدره؛ وهكذا فإن مشاهد السينما لا يرى المصادر

الأولى للأصوات الفلمية التي يلتقطها؛ كالأوركسترا التي سجلت موسيقى الفلم والممثلون بلحمهم وعظمهم الذين مثلوا الشخصيات، إلخ. كما أن الصوت منقول بواسطة المكبرات. ومن النتائج الكبرى لهذا الوضع أن من الصعب أحياناً تحديد منشأ الصوت بثقة. ذلك أن الكثير لما نظننا نسمعه ليس في الحقيقة إلا مرئياً ومفسراً من خلال السياق. وهذه النقطة كان بيلابالاز قد أشار إليها إذ قال:

"ثمة فرق كبير بين التقاط صوت وتحديد مصدره [...]. وثمة فرق كبير بين تربيتنا البصرية وتربيتنا السمعية. ومن الأسباب التي تفسر هذا الفرق أننا في كثير من الأحيان نرى دون أن نسمع (عندما نرى شيئاً من بعيد وعندما ننظر من خلال لوح زجاجي أو عندما نراقب ما في لوحة ما أو صورة ضوئية). غير أن الفرص لا تسنح لنا إلا نادراً أن نسمع صوتاً في الطبيعة، وبصورة أعم، في الحياة، دون أن نرى شيئاً ما. وبالتالي فنحن غير معتادين أن نستنتج استنتاجاً ما انطلاقاً مما نسمعه. وهذه التربية غير الكافية لأذننا يمكن استعمالها لإحداث تأثيرات مفاجئة في الأفلام الناطقة. لنفترض أننا في إفريقيا، ليلاً. وفي الظلام نسمع فجأة صفيراً، هل هي حية؟ وعلى الشاشة نرى شخصاً يلتفت مرعوباً نحو مصدر الصوت ويتشبث المشاهد بمقعده. غير أن الكاميرا تدور نحو مصدر الصوت: هناك غلاية على فرن الغاز..." ["نظرية الفلم" (Theory of the film) Dover Publication – ١٩٧٠ ص ٢١٢].

إن الاستماع المتصف بالهلوسة السمعية يقوم على هذا النحو بما يمكن أن نسميه ***التنقل السيميائي*** للصوت (desancrage semantique du son): فهو لا يعيدك مباشرة إلى صورة مصدره.

والاستماع "الهلوسي" (acousmatique) ليس بالضرورة منقولاً، فهكذا كان تلاميذ فيثاغورس يستمعون إلى "دروسه وهم مستترون وراء ستارة،

دون أن يروه وهم يتقيدون بأشد الصمت صرامة؛ فكان صوت المعلم يصل إليهم مباشرة، ولكن المعلم نفسه كان مخفياً عن عيونهم". (شايفر). وبالعكس فالاستماع المنقول (أو غير المباشر) (l'écoute relayée) يكون دائماً هلوسياً (acousmatiques) فعند الاستماع المنقول يكون ما يسمعه المستمع "معدلاً" (trafiqué) أي طرأ عليه عدد ما من التحولات بين لحظة إنتاجه من قبل مصدره الأول واللحظة التي يعاد إنتاجه واستماعه من قبل الموجّه إليه. وهكذا نجد الصوت الفلمي في كل مرحلة من مراحل إنتاجه يعاني من شتى التحولات: فعند تسجيل الأصوات (حيث المكروفونات ليست أدوات حيادية؛ بل هي تقوم بنوع من تضبيط الصوت (cordage du son) وتعدّل رجعه الظاهري، إلخ)، وفي لحظة إعادة تسجيل شريط الصوت نهائياً على الحامل البصري؛ فالصوت البصري له شريط عابر ضعيف جداً، فهو مثلاً لا يعمل جيداً في الأصوات الحادة التي تتجاوز العشرة آلاف ذبذبة؛ وعند العرض، مهما كانت درجة دقة المضخّم ومكبرات الصوت المستعملة فإن لكل جهاز لإعادة إنتاج الصوت رنته الخاصة او "لونه" الخاص.

وبين هذه التحولات تحول يتطلب التوقف قليلاً عنده. فعند التسجيل أو على الأقل عند التسجيل بصوت أحادي، يتم الانتقال من مجال صوتي ذي أربعة أبعاد (ثلاثة أبعاد مكانية + الشدة) إلى حيّز (مجال) ذي بعد واحد: فالموضعة الحيزية (المكانية) للمصادر الأولى للأصوات المبثوثة لا يعود التعرف عليها ممكناً في مكان الاستماع الجديد إلا عن طريق فوارق الشدة:

"ففي مكبّر الصوت لا يعود الصوت بعيداً أو قريباً بل أقوى أو أضعف، تبعاً لطول المسافة، بينه وبين المذياع (المكروفون)". [شايفر، ص ٧٧].

ومن جهة أخرى نجد في بعض أوضاع التجديد (أي إعادة إنتاج الصوت – المعرب) الكثيرة التكرار في السينما (بث في صوت أحادي يعاد نقله بواسطة عدة مكبرات للصوت) أن الصوت يخرج حتى عن موضعة هذه المصادر – الترحيلية (أي مصادر الصوت البديلة عن مصدر الصوت الأصلي – المعرب) التي هي مكبرات الصوت. وثمة ظاهرة معروفة جيداً هي أنه عندما تقوم عدة مكبرات للصوت بنقل إرسال صوتي واحد، فإن الصوت ينتشر في الجو بشكل لا يعود في الإمكان موضعة (أي تحديد موضع – المعرب) مكبرات الصوت. وهكذا فإن الصوت في حال نقله بواسطة جهاز (ما) يظهر وكأنه محرر لا من موضعته الأولية وحسب (كالأوركسترا والممثلين) بل ومن موضعه المكاني الثاني (مكبرات الصوت): إنه ينتشر في كل المجال المحيط به.

إن هذه الظاهـرة، ظاهرة انتقال الموضع المكاني، مرّتين، الذي ينضاف إلى الانتقال السـيميائي (désancrage semantique) الملحوظ سابقاً، تزداد قوة أيضاً في السينما نتيجة لكون العرض يجري في الظلمة. وهكذا يظهر الاستماع الفلمي كاستماع توهمي (هلوسي –المعرب): بالنسبة للمصادر الأولى للأصوات (فالموضوع موضوع أصوات مسجلة) وبالنسبة لمصادرها الثانية لأن المشاهد لا يرى مكبرات الصوت. وهكذا فإن الصوت الفلمي المفصول جذرياً عن ما يشكل منشأه يعوم في جو العرض الذي يمكن استعماله لأصوات أخرى ويكفي عندئذ أن تستضيء الشاشة لكي يجد المشاهد نفسه مدعواً إلى موضعة الأصوات والصور (لا سيما وأنه محفّز ليفعل ذلك كما رأينا سابقاً).

ثلاث مسائل

إن التحليل الذي قمنا به لتوّنا يتيح فهم ما يجعل علاقة الصور والأصوات علاقة ممكنة؛ غير أن العمليات الموصوفة حتى الآن هي عمليات سلبية إذا صحّ التعبير: إلغاء الأصوات غير الفلمية بفضل استعمال استماع انتقائي، وإبعاد الأصوات الفلمية عن مصادرها الأولى أو الثانية. وينبغي الآن أن نأخذ المسألة من جانبها الإيجابي: أي تحليل العمليات التي تتم بها فعلاً تلك العلاقة بين الصور والأصوات. ونحن ننتقي ثلاث مسائل: مسألة إنتاج تأثير التزامن، ومسألة جعل الأصوات تخيليّة (diegétisation des sons) ، ومسألة تركيب المصادر الصوتية في الفلم.

التزامنية

إن ضرورة إدخال كود التزامنية، بالنسبة للمشاهد، تحضر كلّما جرى إنتاج رسالة مؤلفة من مسلسلتين زمنيتين (أو أكثر من مسلسلتين فيها صور + موسيقى، أو صور + كلام، أو صور + ضجيج، وحتى صور + صور (وهذا هو الحال عندما يكون هناك عدة شاشات معاً كما في فلم *نابليون* للمخرج آبل غانس أو في العديد من منشآت الفيديو ولكن العلاقة بين متسلسلات الصور يمكن إنتاجها أيضاً داخل مقطع واحد كما في هذه المقاطع من الهزليات الموسيقية حيث يرقص في وقت واحد راقصان أو مجموعتان من الراقصين. الخ.

إن تعريف مفهوم التزامنية يعبئ في وقت واحد علاقات تركيبية – تعبيرية تتالية (syntagmatiques) وعلاقات تركيبية – تعبيرية متزامنة. إن

"مجموعتين راقصتين" ستوصفان بأنهما متزامنتين إذا كانتا مبنيتين على أساس "الإيقاع" نفسه.

نحن نستعمل عمداً كلمة "مجموعتين" الفضفاضة، لأننا ننوي إعطاء تعريف أقل ما يكون ارتباطاً بطبيعة العناصر المحسوسة: الكلام والضجيج والموسيقى والصور.

و "الإيقاع هو تنظيم للأزمنة (durées) (الموسيقية أو الديمومات الموسيقية – المعرّب) فهو ينظم التناسب بينها والمسافات الفاصلة (espacement) والزُمر (groupements)، إنه توزيع النبرات (accents)، إنه يتحكم في العلاقة الخاصة بكل منها". علاقة حضور وغياب العناصر المكوّنة للطبقة المدروسة [لا شارتر – الموسوعة العالمية – مادة الإيقاع Encyclopedias Universalis, article "Rythme"] إن وحدة الإيقاع شرط ضروري ولكنها غير كافية إذ يمكن أن تكون مجموعتان على إيقاع واحد مع كونهما متفاوتين بالقياس إلى المحور الزمني المرجعي:

محور زمني مرجعي (مرجوع إليه) ________________

المجموعة –١– ●______●______●______●______●______●_____

المجموعة–٢– ●____●______●______●______●______●________

ولكي يتم إنتاج المجموعتين المتعاقبتين أو (المتسلسلتين) كمتزامنتين، يجب أن تستجيب للشرطين التاليين في التركيب التعبيري: أن تكونا منشأتين على الإيقاع نفسه (قضية علاقات تركيبية – تعبيرية تعاقبية) وأن تكونا

منشأتين بحيث تتطابق "العتبات" الإيقاعية مع المحور التزامني المرجوع إليه (قضية العلاقات التركيبية التعبيرية التزامنية).

ونحن نقصد بكلمة "عتبة" بدايات ونهايات المتتاليات الإيقاعية

محور زمني مرجعي ________________________________

المجموعة -١- ●_______●_______●_______●_______●

المجموعة -٢- ●_______●_______●_______●_______●

فإذا قررنا أن نمثل كون المجموعتين من إيقاع واحد بالحرف (ق) وكون المسلسلتين من عتبة واحدة بالحرف (ع) فإن صيغة التزامنية ستكتب (ق ع). وبمجرد استنتاج منطقي نستطيع أن نتوقع ثلاثة علاقات أخرى انطلاقاً من هذا التعريف:

ق ع	قَ عَ
قَ ع	ق عَ

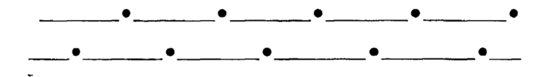
فلنتفحص كل علاقة من هذه العلاقات على التوالي:

ق عَ: الإيقاع واحد في المجموعتين ولكن العتبتين مختلفتان: فالثابتة المقررة على مستوى الإيقاع تتيح خلق تأثير متفاوت على مستوى العتبتين بحيث يحس المشاهد انطباعاً بمجموعتين متماثلتين ولكن كلاً منهما تجري وراء الأخرى (انظر الغناء "في تناغم"): وسوف نسمي هذه البنية *"زوال التزامن"* أو *"(انكسار التزامن)"*.

قَ عَ: إيقاع المجموعتين وعتبتاهما يختلفون، ولما لم تكن هناك ثابتات، فإن المشاهد لا يحس بتفاوت بل باستقلالية كل من المجموعتين أي بعلاقة انفصالية. وسندعو هذه البنية ***لا تزامن***".

قَ ع: عتبتا المجموعتين متماثلتان، ولكن الإيقاعين يختلفان؛ أما ثابتتا البداية والنهاية فتجعلان فوارق الإيقاعين محسوسة بشكل خاص. وهكذا سنتكلم عن أو "***اللا تواقع***".

ويمكن أن يظهر "اللا تواقع" ذاته في شكلين: مجموعتان لهما إيقاعان مختلفان (علاقة انفصالية) أو سلسلتان لهما إيقاعان متعارضان (علاقة ***تضادية*** أو انعكاس).



وعلاوة عن هذا التصنيف (الذي يظل بدون شك تصنيفاً ناقصاً) نود أن نشير إلى الفوارق بين هذا النوع من المقاربة والمقاربات السابقة:

-آ- إنه يجعل من التزامنية كوداً مختلفاً عن كود العلاقات السيميائية (الذي كانت "المزامنة" تختلط به عند كراكوير) ومتحرراً من الموضعة الواقعية (ancrage) (التي كانت تضيّق حيّز تطبيق "التزامن" بالمعنى الدقيق عند كراكوير).

-**ب**- إنه يصف التزامن كتأثير تنتجه إقامة الترابط بين بنية تركيبية – تعبيرية تعاقبية (الإيقاع) وبنية تركيبية تعبيرية تزامنية (العتبات).

-ج- وهو، أخيراً، يتيح للمرء أن يفهم كيف يمكن إحداث تأثيرات تزامنية بين متسلسلات مختلفة في شريط الصوت (بين كلام وضجيج وموسيقى)، أو بين متسلسلات مختلفة من شريط الصور - مثلاً، بين الحركات التي "في" الصورة وحركات الصورة (مثلاً: لقطة متحركة أو بانورامية متزامنة مع انتقال شخص ما) أو بين حركات في الصورة نفسها (مثلاً تزامن بين حركات عدة راقصين في الهزليات الموسيقية) - وبالطبع بين أي "مقطع" كان من شريط الصور وأي "مقطع" كان من شريط الصوت وهنا نتعمّد مرة أخرى أن نستعمل اصطلاحاً فضفاضاً مثل اصطلاح "مقطع" إذ يمكن أن يتعلق الأمر بوحدات مختلفة للغاية من حيث طبيعتها وطولها: إن التزامنية تشمل ظاهرات تبدأ من تغيّر الموسيقى لدى الانتقال من مشهد سردي إلى آخر - وتصل إلى علاقة الكلام بحركات الشفاه أو وقع خطوات - صور يخطوها سائرون، إلخ. وتبعاً لطول المقاطع المعنية سنميّز بين تزامن دقيق: بين مقاطع صغيرة، وبين تزامن عريض بين مقاطع كبيرة.

٢- تخيّلية الأصوات (Dégétisation des sons)

والمسألة التي نود أن نبحثها هنا تُطرح كما يلي: كيف يتوصل المشاهد إلى أن يفهم أن صوتاً ما يفترض فيه أن يكون مصدره (أو لا يكون) في عالم القصة المروية؟ أو بتعبير آخر كيف يتمّ إنتاج "التأثير التخيّلي" (effet diégétiue) لصوت ما؟

ولنذكر هنا أن المقصود بكلمة "تخيلي" (diégèse) ذلك العالم الذي يعرضه لنا الفلم. وبالتالي فإن الصوت "التخيلي" هو صوت مصدره في العالم الذي ينتجه الفلم.

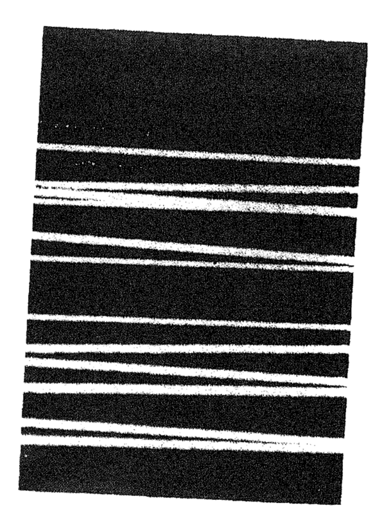
إن بعض الأمثلة سيساعد في إعطاء فكرة عن حقيقة المسألة وعن تعقد الظاهرات التي يطرحها.

سنأخذ أولاً أمثلة تدخل فيها ظاهرة التزامن الدقيق كما عرّفناها لتوّنا. أما فرضيتنا فهي أن كل معالجة على نمط التزامن الدقيق تنزع إلى تسبيب موضعة الصوت في عالم الفلم (ancrage diégétique) ولكنها تعتبر أن هذه الموضعة لا تصبح فعلية إلا إذا ثبتت قيمتها بتدخل كودات أخرى.

وفي "الخطوط الشاقولية" لنورمان ماك لارن، أن تأثيراً لتزامن دقيق يتواجد بين حركات الخطوط الشاقولية التي تشكل شريط الصور وموسيقى شريط الصوت، غير أن الموضعة في عالم الفلم (l'anerage seigetique) التي يمكن أن تخلقها هذه العلاقة تصبح فوراً بدون قيمة. ولنحدد العمليات التي تؤدي إلى إلغاء القيمة هذا.

العملية الأولى: تعيين المصدر المسموع، وهذا التعيين يستدعي تدرّبنا الثقافي في عالم الأصوات (كفاءة موسوعية صوتية)؛ فإذا أتاحت لنا معارفنا، على هذا الصعيد، أن نتعرف على صوت القيثار أصبح من الممكن إجراء العملية الثانية.

العملية الثانية: إنتاج صورة مصدر الصوت الذي تم تعيينه؛ وهنا نستدعي كفاءتنا الموسوعية البصرية.



نورمان ماك لارن :

الخطـــوط الشاقوليـــة

إن هاتين العمليتين اللتين تتحكمان في العلاقات السيميائية بين الأصوات ومصدرها، تشكلان ما نقترح تسميته "الكود السيميائي البياني" (le code sémantique énonciatif)

العملية الثالثة: مقارنة الصورة التي نكوّنها عن مصدر الصوت مع الصورة المعروضة لنا على الشاشة. فإذا كنا نعرف أن القيثار آلة ذات أوتار شاقولية، أمكننا رصد عدد من السمات المشتركة: مثل استقامة الخطوط، وشاقوليتها وتعددها، الخ. وفي المقابل فإن سمات أخرى تحاصر كل محاولة لمماثلة الخطوط الواردة على الشاشة مع أوتار القيثار الذي ينتج الأصوات: فمن جهة تبدو الخطوط بشكل واضح وكأنها مرسومة لا كمجرد تصوير ضوئي لأوتار الآلة؛ ومن جهة أخرى فإن حركاتها على الشاشة (وهي تدور على الشاشة في مكان ذي ثلاثة أبعاد وتتحد في خط واحد، الخ) لا تتطابق في شيء مع حركات أوتار قيثار يعزف عليها موسيقي.

في هذه الأوضاع، يحدث توافق سيميائي وإيقاعي ما بين شريط الصوت وشريط الصور، ولكن الموضعة في عالم الفلم نفسها تضيع قيمتها. وعند ذلك نعترف بأن الصوت خارج عن جو الفلم أي خارج عن العالم الذي تنشئه صور الفلم.

ولنفترض الآن لقطة قريبة مضخمة لوجه شخص وهو يتكلم وأن ثمة تأثير تزامن دقيق يربط حركة الشفتين بالكلام المسموع. إن تأثير التزامن الدقيق هنا ليس كافياً لينتج موضعة القول في عالم الفلم: فلنتخيل فعلاً أن الأقوال بدلاً من أن تكون متزامنة مع حركات شفتي الشخص إنما تتزامن مع حركات جفونه؛ إن أحداً (إلا في حال فرض قراءة خاصة) لن تأتيه الفكرة

بأن يعتبر هذه الجفون مصدراً للكلام المسموع؛ ذلك أننا نعلم أن الفم مصدر صوتي بينما الجفون ليست كذلك، وبالتالي أن الموضعة التخيلية (l'ancrage diégétique) يمكن (أو لا يمكن) أن تحدث. فثمة ضرورة إذن إلى كودين لتفسير إنتاج الموضعة التخيلية في الحالة المذكورة: كود التزامن و "*كود تعيين المصادر الصوتية في العالم*".

أما كود تعيين المصادر الصوتية فيعمل بدقة على الصعيد البصري (إنه يقول ما يمكن وما لا يمكن التعرف عليه كمصدر في عالم معيّن). وهو، بعكس الكود السيميائي البياني، لا ينتج بذاته أية علاقة بين المصدر والصوت. وبالتالي نستطيع أن نتساءل إذا لم يكن الكود السيميائي البياني ضرورياً أيضاً لإنتاج الموضعة التخيلية (l'ancrage diégetique). ولكي نبحث هذه النقطة سننهج طريقة المبادلة (Commutation). فلنبدل الكلام الملفوظ بنباح (صوت الكلب) مع الاحتفاظ بالتزامن مع حركة الشفتين؛ إن الموضعة في عالم الفلم (ancrage diegetique) تبقى. فالكود السيميائي البياني لا يتدخل في التركيبة السنمعية البصرية.

قاعدة: عندما يكون عنصر من شريط الصور معيّناً بوضوح كمصدر صوتي (عن طريق كود تعيين المصادر الصوتية في العالم) فإن إيجاد علاقة تزامنية دقيقة بين هذا المصدر وبين الشريط الصوتي يكفي لإنتاج الموضعة التخيلية للصوت المسموع، مهما كانت العلاقة السيميائية البيانية التي ينقلها الصوت.

إن هذه القاعدة تشهد بغلبة شريط الصور على شريط الصوت في إنشاء المصادر التخيلية للفلم. فهكذا نجد في المثال المذكور الذي يزامن النباح مع حركة شفتي شخص ما، أن ما يتم تعيينه كمصدر صوتي في

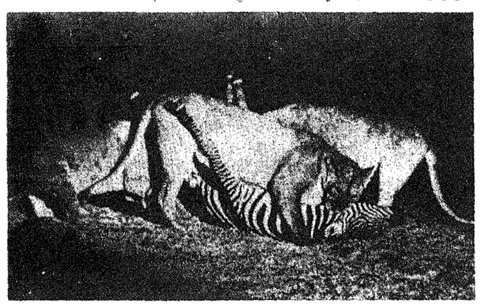
شريط الصور (شفتا الشخص) هو الذي يعمل فعلياً كمصدر صوتي وليس المصدر الحقيقي للصوت (أي الكلب الذي يردنا إليه الكود السيميائي البياني).

إن كود تعيين المصادر الصوتية والكود السيميائي البياني ***يعملان*** دائماً بالرجوع إلى عالم معين. وهكذا فبالرجوع إلى عالمنا اليومي الذي يعلمنا أن الفم معروف كمصدر صوتي أو أن الأصوات ذات ***الخطوط الشاقولية*** ترجعنا إلى صورة قيثار؛ أما في عالم الأحلام أو في عالم خيالي؛ فيمكن أن تجري الأمور بصورة أخرى؛ إذ يمكن تماماً، مثلاً، أن تكون الأجفان أو أي جزء آخر من الجسد (كما في الفلم الخلاعي ***الجنس الذي يتكلم***") هي التي تعمل كمصدر للصوت.

ويستطيع كل فلم أن يبني عالمه المرجعي. وعلى كل حال، وكما سبق أن لاحظنا لدى درس العلاقات النماذجية، فإن الرجوع إلى العالم اليومي هو المفترض مسبقاً وفوراً لدى المشاهد في السينما التصويرية ولا سيما في السينما التي تعمل على طريقة التصوير الفوتوغرافي. وكل تشويه لنواميس هذا العالم بخلق تنازعٍ بين نموذج الحقيقة اليومي ونموذج الحقيقة الذي يبنيه الفلم سينتج بالتالي تأثيراً خاصاً. إن الخيالي (أو الفلم الخيالي – المعرّب) ونوعاً من الهزلي يتلاعبان بكثرة على هذا التوتر بين عالمين من المرجعية، فمثال الإنسان الذي ينبح يمكن أن ينتسب إلى هذا النوع أو إلى الآخر.

في ***المخلب والسنّ***" (فلم من إخراج فرانسوا بل وجيرار فيين – ١٩٧٦) أخذ المسؤول عن شريط الصوت، ميشيل فانو، يتسلى بمزامنة حركات آذان الزرافات مع جلجلة أجراس. إذا قبلنا الفرضية بأن كل تأثير تحدثه مزامنة دقيقة يميل إلى

إنتاج تعليق تخيّلي (accrochage diegetieque)، فإننا سنستنتج من ذلك أن آذان الزرافات تحدث جلجلة أجراس. وليس مستبعداً أن يضفي بعض المشاهدين قيمة على هذه الموضعة التخيّلية. والأرجح بالنسبة لأكثرية المشاهدين فأن معارفهم الناتجة عن كود تعيين المصادر الصوتية في عالم الحيوان ستأتي لتزيل قيمة هذه الموضعة وجعل هذه الأصوات تتأرجح في فضاء خارج عالم الفلم: غير أن تكرار التأثر والإصرار الذي يصر به الفلم على الجمع بين جلجلة الأجراس وآذان الزرافات يتوصل في النهاية إلى إنتاج منظومة مرجعية خاصة بالفلم، موازية لمرجعية عالم الحيوان بحيث أن المشاهدين يتوصلون في آخر المطاف إلى تقبل الاعتقاد بأن آذان الزرافات تحدث تلك الجلجلة بالرغم من علمهم بأن هذا الصوت لا يمكن إلا أن يكون من خارج عالم الفلم. وهذا يُقدّم نظام مرجعي مزدوج تكون نتيجته إنتاج علاقة تخيّلية (معزوة إلى عالم الفلم – المعرّب) وضدها في آن معاً. وقد نجد العديد من الأمثلة الأخرى عن هذا النمط. والأرجح أن هذا التلاعب بارتباط الأضداد يسهم إسهاماً قوياً في إعطاء فلم "المخلب والسنّ" هذا البعد الخرافي الذي يشكل قوته وفرادته، ("ألا يتّصف الخرافي والوهمي، كما يقول ليفي ستراوس، بأنه المكان الذي يمكن أن يلتقي فيه الأضداد؟)



ف. بل – و – ج. فيين « المخلب والسنّ »

إن مثلاً أخيراً سيتيح لنا أن نعطي فكرة عما يحدث عندما لا يتدخل كود التزامنية. ونقصد القصة التي يرويها الملازم في "*سحر البورجوازية السري*" للويس بونويل. فعلى الشاشة شخصان هما الأم وابنها. ومع أن أحداً منهما لا يحرك شفتيه فإننا نفهم أن الكلام الذي نسمعه يصدر عن الأم ويتوجه إلى الابن. وهذه القدرة (المدهشة) على الفهم هي التي نود أن نفهمها من الآن فصاعداً:

فالرجوع إلى نمط الحقيقة *الذاتي* المذكور دون إبهام منذ بداية المشهد (حيث الاستذكار تسبقه لقطة متحركة أمامية تعزل وجه الراوي في صورة مضخمة؛ أما أقوال الملازم فتبرز بطريقة بدهية كأقوال خياليّة، الخ) يفسّر كوننا قد قبلنا بوجود علاقة غير مطابقة لنموذج الواقع اليومي ولكنها لا تستطيع أن تكون تفسيراً كافياً للموضعة التخيّلية؛ وثمة علاقات كثيرة أخرى يمكن فعلاً اقتراحُها بالرجوع إلى هذا النموذج: كصوت الذاكرة؛ وصوت القدَر الخ. ومن جهة أخرى لا نستطيع التحدث هنا عن تزامنية دقيقة حتى ولا عن تزامنية واسعة؛ بل كل ما نستطيع قوله هو أن ثمة علاقة تركيبية تعبيرية تزامنية بين بث الأقوال ووجود الأم والابن على الشاشة؛ غير أن هذه العلاقة لا تفيدنا بشيء؛ إنها تستطيع أن تعمل العمل نفسه مع أقوال من خارج عالم الفلم (extra diégétique).

والواقع أن هذه الموضعة تبدو ناجمة عن أخذ ثلاثة عوامل في الحسبان:

آ- ردود فعل الابن: إنها تبرهن لنا أن الصوت الذي نسمعه مسموع أيضاً في عالم الفلم.

ولنذكر هنا أن هذا المقياس هو الذي يساعد د. برشرون في تعريف الصوت التخيّلي (le son diégétique): "إذا عدنا إلى الشخص كمستمع مفضل ضمن جو عالم الفلم (espace diégétique) نجد أن المقارنة بين الصوت التخيّلي (صوت عالم الفلم) والصوت شبه التخيّلي تحدد نمطين من الانتقال، فالتخيّلي (le diégétique) ينتقل من ا لفلم إلى المشاهد مروراً بالشخص (الشخص الظاهر في الفلم – المعرّب) (فما أسمعه أنا، المشاهد، مفروض في الشخص أنه يسمعه أيضاً) أما شبه التخيّلي فينتقل من الفلم إلى المشاهد مباشرة دون وساطة الشخص ["الصوت في السينما في علاقاته بالصورة وبعالم الفلم" ص ٨٣].



« سحر البورجوازية السري »
C. Brünel : (le charme secret de la bourgooisie)

ب- معرفتنا المسبقة برنّة صوت الأم. وهذه المعرفة، الناجمة عن تدرّب خاص بالفلم، هي التي تتيح لنا (باستعمال الكود السيميائي البياني الخاص بالفلم) أن نعلم أن الصوت المسموع هو صوت أحد الشخصين اللذين نراهما على الشاشة: الأم وليس ابنها.

ج- البنية النحوية للجمل الملفوظة: هي مطابقة لما ننتظره من بيان حواري (بعكس بيان تعليقي).

هذا التركيب من ثلاثة عوامل، وحده يستطيع أن يفسّر كوننا فهمنا أن الأم تكلم الابن؛ أما في سياق نصّي آخر فالبنية السمعية – البصرية ذاتها (موضوعة في علاقة بين بيان منطوق وشخص مرئي أمامك وشفتاه لا تتحركان) يمكن تأويلها:

كصوت داخلي، إذا كانت العلاقة السيميائية البيانية وحدها التي تتدخل؛

كمداخلة من شخص في عالم الفلم خارج المجال، إذا كان رد فعل شخص في المجال أو إذا كانت البنية الحوارية للبيان وحدهما ظاهرين.

وأخيراً كتعليق من خارج عالم الفلم (extra- diégétique) في حال غياب العوامل الثلاثة (المذكورة).

أما الخلاصة التي يمكن أن نستنتجها من هذا التحليل فهي التالية: لا يمكن تحديد وضع بنية سمعية – بصرية غير مزامنة ضمن عالم الفلم إلا بأن نأخذ بعين الاعتبار النظام التعاقبي (النصّي) الذي ترد ضمنه.

٣- إنشاء المصادر الصوتية (la coustruction des sources sonores)

نتذكر الصعوبات التي التقيناها لدى تفكيرنا حول الصوت الداخلي (in) والصوت الخارجي (off) لنحدد فيما إذا كان مصدر صوتي ما مثلاً داخل المجال الفلمي أم لا ونحن نشعر أن هذه الصعوبات تتأتى في الجوهر من أن المسألة سيئة الطرح.

ومنشأ الخطأ هو في الخلط بين "***المصادر الصوتية الطبيعية والمصادر الصوتية الفلمية***" فالمسألة، فعلاً، إذا كنا نريد أن نفهم كيف تعمل الأشياء

لدى قراءة فلم ما، ليست أن نحدد المصادر الصوتية الطبيعية الممثلة على الشاشة بل أن نصف العمليات التي تقودنا إلى التعرف على ما يلعب (أو يفترض فيه أن يلعب) دور مصدر صوتي في عالم الفلم. إن التمييز بين المصادر الصوتية الطبيعية والفلمية ***يكمن في طريقتين لإنشاء الموضوع الذي هو المصدر الصوتي***. فبالنسبة للفيزيائي يعتبر مصدراً صوتياً كل شيء أو كل مجموعة من الأشياء التي من شأنها أن تخلق اهتزازاً أو اضطراباً (عن طريق الضغط أو هبوط الضغط) في وسط لَدِن ما (كالهواء مثلاً). وهكذا فالمصدر الصوتي لتكتكة ساعة منبهة يتكون من الرقّاص والآلية التي تحركه، أما في السينما فتعيين مصدر صوتي ما يتوقف على الطريقة التي يقود بها المخرج المشاهد لتقسيم العالم إلى أشياء صوتية. (أي تعطي أصواتاً).

ولنعد إلى اللقطة الكبيرة جداً المذكورة سابقاً عن المنبه الذي يشغل ميناؤه الشاشة كلها. فالمصدر الطبيعي للصوت ليس مرئياً بصفته هذه. فإذا كانت المقارنة ***داخل المنبّه*** / أم / ***خارج المنبّه*** غير موافقة للنظام النصّي المعني، فإن المنبه بمجموعه (المقصود على طريقة المجاز المرسل بالميناء المنظور في الصورة) سيلقى الاعتراف به كمصدر للصوت المسموع؛ عند ذلك يمكن التكلم عن إنتاج أثر الصوت "الداخلي" (in) (أي وجود المصدر ضمن المجال).

ولنتصور الآن أن الفلم يجري (أي تجري أحداثه) في عالم من الأقزام وأن المنبه يشكل مجالاً يجب استكشافه؛ فالتعارض ***داخل*** / أم / ***خارج المنبّه***، أو، ***الميناء*** / أم / ***الآلية*** يصبح عند ذلك وارداً؛ بل يمكن أن يكتسب

قيمة درامية لسبب بسيط وهو أن يرتعب الأقزام من الصوت الذي يسمعونه: عند ذلك سيتحول المشاهد صوب الاعتبار بأن مصدر الصوت هو الآلية المخبأة وراء الميناء؛ وعند ذلك يجري إنشاء الصوت وكأنه من مصدر خارج الحيز. أي إنتاج تأثير صوت خارجي (off).

ولا يجوز أن نتصور أن عملية كهذه لإنشاء مصادر صوتية هي عملية مخصصة لحالات استثنائية. فإذا كنا قد أخذنا مثالاً يتعلق بعالم الخيال فذلك لأنه يجعل الأمور أوضح للنظر، غير أن هذه العملية الإنشائية هي الأسلوب العام لحسبان المصادر الصوتية في العالم كما في السينما. وتبعاً لبنية الفلم النصّية يمكن اعتبار لقطة عن شارع، في مجموعها، كمصدر صوتي (عند ذلك سيعترف بأن الصوت المبثوث هو "ضوضاء الشارع" ولا أهمية في هذه الظروف أن تكون الأصوات المسموعة كلها متموضعة، بصرياً، في الصورة) أو أنت تعتبر كمجموعة من المصادر الصوتية (سيارات تمر وأشخاص يتحدثون، الخ) المتمايزة إلى حد ما، عن طريق بنية الفلم السردية: فإذا كان هذا الشخص الذي يتكلم عند زاوية الشارع هو بطل الفلم فإن انتباهي سيتمركز عليه وتصبح الكلمات التي يلفظها أكثر تميّزاً من ضجيج السيارات في الشارع؛ وبالعكس. إذا كنت أعلم أن لصوصاً سيجيؤون في سيارة ليقبضوا الفدية فإن أصوات السيارات ستصبح المتميزة.

علماً بأن المشاهد يتجه نحو "السباحة" بين إدراك تحليلي للأشياء الصوتية التي تُعرض عليه ليسمعها، وربما نستطيع بنفس الطريقة أن نبيّن أنه سينجرّ إلى "السباحة" بين إدراك موحّد وإدراك تحليلي للأشياء البصرية المعزوضة عليه ليراها. علماً بأن الصعيدين سيترابطان ليشكلا عالم الفلم.

حول هذه المسائل انظر مقال ش. متز المذكور سابقاً "المُدرك والمسمّى".

أما فيما يتعلق بإنشاء الأغراض البصرية، فانظر إلى مقالنا "بعض الملاحظات حول عمل التناظرات الصغرى والتناظرات الأولية في الصورة" " الألسنية والسيميائية" "linguistique et sémiologie" P.U.L nº 1 - 1976 - [Repris in Versus , 14 - 1976]

وهكذا نفهم منذ الآن لماذا لا يمكن لمفهومي الصوت الداخلي (son in) والصوت الخارجي (son off) حتى لو عُرّفا بتمثيل أو عدم تمثيل المصدر في الصورة، أن يكونا مقبولين نظرياً لتحليل الخطاب السينمائي. ولما كان تحديد المصادر الصوتية تابعاً للسياق، فإن مسألة تمثيلها (أو عدم تمثيلها) في الصورة لا يمكن حلها إلا ضمن نظام نصّي معيّن. إن مفهومي صوت داخلي (in) وصوت خارجي (off) لا يؤديان إلا إلى حجب أو تمويه قضية ***إنشاء الفلم*** للمصادر الصوتية.

وقد يتساءل المرء عما إذا كان كون المصادر الصوتية منشأة لا يعيد طرح مسألة وجود كود تعيين المصادر الصوتية. الواقع أن هذا غير وارد: فكود تعيين المصادر الصوتية يعمل كجملة من الإكراهات التي تثقل إنشاء المصادر الصوتية. أو بتعبير آخر، ثمة في ***عالم معيّن*** عدد من القواعد تحدد ما يمكن اعتباره كمصدر للصوت المسموع. ولنعد إلى مثال سبق بحثه فالبيان الشفوي يمكن أن يكون مصدره الفلمي تَحرّكُ شفتي شخص ما أو الشخص بمجموعه تبعاً للطريقة التي يقود بها الفلم المشاهد إلى إنشاء مصدر الأصوات المنبعثة، ولكن ذلك لن يكون في الأفلام التي تعملُ بالرجوع إلى

نموذج الحقيقة الواقعية، لا يمكن للأصوات المسموعة أن تصدر عن عيون الأشخاص أو عن أرجلهم.

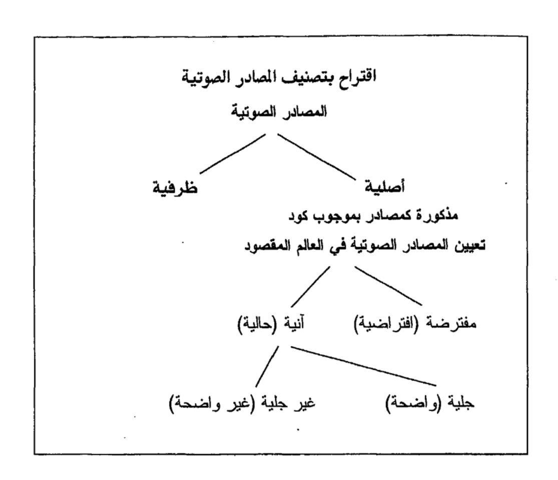
ولنلاحظ إذا استثنينا المقاطع الضخمة (les gros plans) أن المشاهد ليس على العموم مدعواً إلى توجيه انتباهه نحو شفتي الشخص الذي يتكلم بل إلى شخصه بشكل إجمالي؛ وهذا ولا شك سبب تقبل المشاهدين بسهولة كبيرة لأسوأ أنواع الدبلجات.

ومع هذا يكون من الخطأ الاعتقاد أن عدداً محدوداً من الأشياء، في عالم معيّن، يمكن أن تكون مصادر صوتية بحكم طبيعتها (الأفواه، خطوم الحيوانات، الخ) أو نتيجة لصنعها (آلات موسيقية، ماكينات): وسوف نسميها المصادر الصوتية ***الأصلية*** (وهذه هي المصادر التي يهتم بها كود تعيين المصادر الصوتية)، أما الأشياء التي يمكن أن تصبح مصادر صوتية في هذا الوضع المعيّن أو ذاك: كالأرجل مثلاً فليست بطبيعتها مصادر صوتية ولكنها عندما تسير على الحصى أو على أغصان، تصبح كذلك: ونتحدث عند ذلك عن مصادر صوتية ***ظرفية*** وكل شيء هو مصدر صوتي ظرفي في حالة القوة (أي محتمل – المعرّب).

ويمكن أن نطرح تمييزاً ثانياً إذا لاحظنا إبهامية مفهوم المصدر الصوتي نفسها. فتعبير "***مصدر صوتي***" يستخدم فعلاً في تعيين كل شيء يذكره كود تعيين المصادر الصوتية كمصدر صوتي، دون أن يبعث فعلاً أصواتاً تكون منطلقة من مصدر صوتي آخر. وسوف نقارن على هذا المحور بين مصادر صوتية ***مفترضة*** (أو بالقوة أي يمكن أن تصبح بالفعل –

المعرّب) وبين مصادر صوتية آنية (أو حالية) (أو بالفعل أي أنها تقوم حالياً بإطلاق أصوات – المعرّب). وليس لهذه المقارنة مكان إلا ضمن فئة المصادر الصوتية الأصلية: أما بالنسبة لشيء ليس مصدراً أصلياً، فإن الاحتمال البديل يكمن فقط بين أن يكون مصدراً آنياً (حالياً) أو أن لا يكون مصدراً صوتياً البتة.

وهنا ينطرح سؤال: كيف يفهم المرء أن الأمر يتعلق بمصدر صوتي آني (أي يطلق حالياً actuelle). وهنا أيضاً يمكن أن يجد حالتين: حالة المصادر الصوتية الجلية (الأكيدة) وحالة المصادر الصوتية غير الجليّة. فالمصدر الصوتي يكون جلياً عندما يعبّر من خلال حركة منظورة في الصورة، عن وضعه كمصدر في حالة البث؛ كما أن مؤشرات أخرى يمكن أن تعمل عملها: مثلاً كون جهاز راديو مضاء أو كون مصباح صغير أخضر يومض، الخ. وإذا كانت صورة إنسان يحرك شفتيه (أي مصدر أصيل جلي) كافية بحد ذاتها (حتى في غياب صوت) لتدل على أن هذا الرجل يتكلم الآن (مصدر آني أو حالي)، تبقى هناك حاجة إلى علاقة سيميائية بيانية قوية (التلاعب بجَرْس الصوت) أو رد فعل من شخص ضمن عالم الفلم ليجعلنا نفهم أن مكبر الصوت (وهو مصدر أصيل غير ظاهر) الذي نرى صورته في الزاوية اليسرى من الشاشة هو المصدر الحالي للأصوات المسموعة.



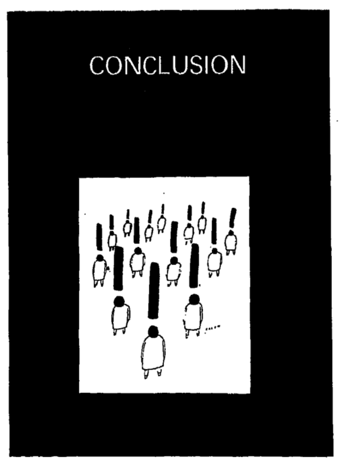
الخلاصة:

يبين هذا التحليل أننا إذا كنا ننوي جدّياً أن نفهم كيف يجري فهم الفلم، فإن عدداً من المفاهيم التي كانت حتى الآن تستعمل كأدوات للتحليل، قد أخذت من الآن فصاعداً توجب اعتبارها ***كتأثيرات*** مُنتَجَة، أي كتأثيرات يجدر بنا تفسير إنتاجها: تأثير التزامنية، تأثير جو الفلم (effet diégétique)، تأثير المصدر الصوتي.

ويدعونا هذا التحليل، من جهة أخرى إلى الحذر من الأدوات المنبعثة من مجال الإخراج، أي من مفردات التقنيين: فليس من المؤكد أبداً أن هذه الأدوات تمتلك أي صلة بما يجعلنا ندرك ما يجري أثناء القراءة؛ ومن المستحسن أن نعيد بشكل منظم تفحّص جميع المفاهيم الموروثة من التقاليد التقنية (وهي كثيرة: مفهوم المقطع وكل المفردات المستعملة في تسمية العلاقات غير الموجهة و "حركات الكاميرا" فليس هناك حركة للكاميرا في أثناء القراءة بل تأثير نوعي على صعيد الصورة، الخ) واضعين أنفسنا بحزم إلى جانب وجهة نظر المشاهد، محاولين أن نصف الاستدلالات التي ينجرّ إلى القيام بها في كل لحظة من السلسلة الفلمية. والراجح هو أن تبنّي هذا الموقف قد يؤدي إلى تغيرات جذرية بصورة كافية في طريقة طرح القضايا، تغيّر يرمي منه هذا الفصل إلى إعطاء فكرة (صغيرة) انطلاقاً من بعض الحالات المحدودة.

من خلال نظرة ليست سيميائية – ألسنية بشكل مُواجِه، ولكنها ترتبط بها من بعض الجوانب، ننصح بقراءة ميشيل شيون: "الصوت في السينما" – دفاتر السينما / النجمة Etoile / ١٩٨٢. و "الصوت في السينما". المرجع ذاته، ١٩٨٥ و "اللوحة المثقوبة"، المرجع ذاته / ١٩٨٩.

الخلاصـــــة



قبل أن نعود إلى التحليلات السابقة لإظهار الحركات التي ترتسم فيها، يبدو لنا من وجهة نظر الواجب الأدبي، أنّ من الضروري أن نذكر بعض الاعتراضات التي أثارتها المقاربة الألسنية – السيميائية للسينما، وتتجه المناقشة أساساً إلى ثلاث نقاط حميمة الترابط: هل السينما خطاب؟ وهل لها قواعد؟ وهل نقل مفاهيم الألسنية إلى السينما شيء مشروع؟

الاعتراض الفوتوغرافي والاعتراض الفني (L'objection photographique et l'objection artistique)

يقوم الاعتراض الفوتوغرافي على التأكيد أن السينما لا يمكن أن تكون موضوع مقاربة ألسنية – سيميائية، لأنها تستند إلى نمط من التضاعف الميكانيكي يضعها دفعة واحدة "دون" الخطاب: إنها لا تفعل شيئاً سوى تقليد الحقيقة الواقعة.

إن جميع تحليلات هذا الكتاب تنكر هذا التأكيد؛ إنها تصف أقل إنتاج فلمي كنتيجة لسلسلة من العمليات هي دائماً في غاية التعقيد من أجل إعادة بناء الواقع: فعمل الكودات الكثيرة التي تستدعيها وتركبها لتنتج رسالتها (كودات التضبيط، كودات التركيب – المونتاج – كودات العلاقة بين الصور والأصوات، الخ). وفوق هذا فقد بيّنا في الفصل الثامن أن السينما حتى في مستواها الأكثر بدئية، أي مستوى الدلالة الأصلية (dénotation) لم تكن أبداً تعمل كمجرد استعادة إنتاج الحقيقة الواقعية: فحتى هنا أيضاً، نجد مجموعة من الكودات مطلوبة من أجل إنتاج "فعل التماثل".

"أونطولوجيا السينما" وقد دافع عنها أندريه بازن [انظر: "*ما السينما*؟" منشورات "السرف" – ١٩٨١]، تمتزج مع "الحجة الفوتوغرافية المزعومة. لا شك أن أندريه بازن يعتبر أن السينما هي فن الواقع ويؤيد جمالية "الشفافية" ولكنه يعلم أن الشفافية فتح لا منحة، وأن هذا الفتح يتعلق بعمل

ألسني شديد التعقيد، إذ أن الأمر يتطلب أن نبني بالصور بياناً لا يكون مطابقاً للوقائع المفلّمة (فليس هذا سوى سطح الأشياء) بقدر ما يكون مطابقاً لمدلول هذه الوقائع. والحقيقة أن بازن لا يعتقد بأن الفلم يعكس صورة الواقع مباشرة بل يرى ضرورة تحصيل الوسائل لإنتاج بنية فلمية *"تحترم"* هذه الحقيقة الواقعية؛ أنها بالنسبة إليه "قضية أخلاقية". وهكذا يجب على الاستدلال الاستكشافي من نمط "كون تيكي" *"عالم الصمت"* أن "يدلّس ليرى بصورة أفضل ولكن دون أن يخدع المشاهد" [ص ٤٠].

أما الاعتراض الفني فيرتكز على التأكيد بأن الفلم، بوصفه إنتاجاً يتعلق بمجال الفن، هو إنجاز وحيد وفريد وأنه لا يجوز بالتالي أن يخضع لكودات وقواعد. وفي هذا المنظور لا تستطيع السينما أن تكون هدفاً لتناول ألسني سيميائي إذ أنها تقع *فيما وراء الخطاب (أبعد مدى من الخطاب).*

السينما فن. وحيث أن السينما ليست خطاباً فإنها بهذا بالذات تعاكس الخطاب" [جلبرت كوهن – سيات، ***محاولة حول مبادئ فلسفة للسينما***].

إن كلمة "خطاب" تتخذ هنا دلالة تحقيرية. أما مارسيل مارتن فيعرّفه كذلك "كمجموعة من الوصفات والأساليب والأخاديع التي يمكن أن يستعملها الجميع"، في حين أن السينما أي السينما الحقيقية أو "الفن السابع" هي اختراع وإبداع [*"الخطاب السينمائي"* – سرف – ١٩٦٢ – ص ١٥]. والواقع أن هذا الموقف لا ينكر على السينما وصفها كخطاب، بقدر ما يرفض لها هذا الوصف لأسباب جمالية.

وخطأ مثل هذه الحجج إنما يأتي من هذه الطريقة في وصف العلاقات بين هذا البعد الخطابي والبعد الفني: إذ أنه إذا كان صحيحاً أن كل إنتاج يتعلق بالخطاب ليس بالفعل إنتاجاً فنياً، فمن الخطأ أن نستنتج من ذلك أن كل إنتاج فني لا يمكن أن يكون إنتاجاً خطابياً. ولن تأتي أحداً فكرةٌ بأن ينكر على قصيدة وصفها كخطاب! وحتى لو كنا نستطيع أن نتصور أن بعض الإنتاجات الفنية ليست إنتاجات خطابية (مع أن هذا يبدو لنا صعباً تصوره) فإن ذلك لن يكون بسبب كونها فنية وبالتالي لا يمكن أن تكون خطاباً؛ وأخيراً فإن هذه الطريقة في صور الأمور تنتقص من كل ما يمكن أن يكون هناك من خاضع لقواعد أو كودات في الأفلام الأكثر اتصافاً بالفنّية: فبدون هذه القواعد والكودات فإن هذه الأفلام، بكل بساطة، لن تكون مفهومة.

اعتراضات الألسنيين

إن اعتراضات الألسنيين أكثر جدّية. وعند الألسني جورج مونن ولا شك نجد أقوى تعبير لها. أما الفكرة الجوهرية في ما كتب في "*مدخل إلى السيميائية*" (منشورات مينوي ١٩٧٠) فيمكن تلخيصها في هذا التحذير: لا ندرسنّ كخطاب ما يمكن أن لا يكون خطاباً.

"الإعلان بأن الفنون التشكيلية هي مسبقاً خطابات يجاذف [...] بحصر الباحثين في الانطباعية والمجاز الأدبي" [ص٧٢]

"وينبغي أيضاً توجيه أشد التحذير إلى الباحثين الحقيقيين في شؤون المسرح من أن يتحدثوا مسبقاً عن المسرح وكأنه خطاب.، فهذا يفترض أنه تم مسبقاً حل المسائل التي يتوجب على تحليل دقيق متعدد الجوانب للمشهد المسرحي أن يكشف عنها ويحدّدها ثم يستكشفها في جميع معطياتها، وبعد ذلك ربما يبدأ بحلها" [ص ٨٧].

إن ر. بارتس. و – ليفي ستراوس – و – لاكان وبعض الآخرين هم موضع هذا التحذير الصحيح طبعاً بالنسبة للباحثين في سيميائية السينما.

وفي رأي ج. مونن أن الخطاب يتعرّف بمهمته التواصلية. ويأخذ المسرح مثالاً، فيسعى إلى البرهنة على أن المسرح لا علاقة له بالخطاب لأنه لا علاقة له بالتواصل. وهذه الحجج تتقبل نقلها إلى السينما.

الحجة الأولى: قضية الاتصال المباشر مع المؤلف

نحن لسنا في مجال التواصل مع السينما والمسرح، إذ ليس هناك اتصال مباشر مع المؤلف (ومن الممكن أن يقال الشيء ذاته على هذا الصعيد بالنسبة للأدب أو الرسم).

"أي تواصل، بالمعنى الصحيح، غير التواصل الخيالي، يمكن أن نتخيله مع مؤلف مات منذ مئة عام، أو مع مخرج لا نراه أبداً، إلاّ عبر بعض المقابلات خارج إخراجاته أو مع رسام ديكوراتي لا نعرف اسمه دائماً.

الحجة الثانية: قضية قابلية عكس الأقطاب

يتميز التواصل الألسني بواقع أساسي، يشكل التواصل بالذات، هو كون المرسل يمكن أن يصبح، بدوره، هو المتلقي، كما يمكن أن يصبح المتلقي مرسلاً.

وفوق هذا "إن هذا الأخير يستطيع أن يجيب الأول في نفس القناة وفي نفس الكود".

ليس في السينما شيء من هذا، فالمشاهد لا يستطيع أبداً أن يتحول إلى مُرسِل لكي يجيب المؤلف أو يرد على الفلم؛ فالتصفيق للفلم لا معنى له، حتى لو حدث أحياناً، وحتى في هذه الظروف لا يمكن القول أن المشاهد يجيب الفلم، لأن الفلم لا يبالي بهذه التصفيقات. ونقول بالأولى أن المشاهد يعجز عن الإجابة على الفلم باستعمال الكود السينمائي. قد يفكر المرء بأن الأمور تختلف في نطاق الإرسالات مباشرة إلى التلفزة، ولكن الجواب، هنا أيضاً، لا يجري عن طريق الخطاب التلفزيوني (فمن يجيب ليس سيد الموقف بل إن المخرج وعامل التشغيل هما من يمتلكان القدرة على هذا الصعيد) بل بواسطة الخطاب الشفوي والخطاب بالإشارة.

يبين مونن أنه، حتى في المسرح، حيث يكون الممثلون حاضرين، هناك على خشبة المسرح، أن ليس هناك في الحقيقة تواصل بينهم وبين الجمهور إذ "أن المُرسِلين – الممثلين يظلون دائماً هم بذاتهم، والمتلقون – المشاهدون دائماً هم بذاتهم أيضاً"، أما "أجوبة" المشاهدين على الممثلين (التصفيق أو التصفير) فهي لا تستعمل ذات الكود الذي يستعمله الممثلون. بل وليس من المؤكد أن "الحدثية"[1] (Happening) تخلق حقاً هذا التواصل، لأن الارتجال يشكل جزءاً من مهنة الممثل (فهو يتعلمه) وهي مهنة لا يمتلكها المشاهدون؛ إن الممثلين والمشاهدين لا يكونون أبداً على موجة واحدة الطول أو على محور تواصلي واحد؛ إنه شبه تواصل.

---

1 الحدثية (Happening): عمل تمثيلي أميركي الأصل يتطلب اشتراك الجمهور فعلياً في التمثيل، وتكون الغاية منه إثارة أحداث تؤدي إلى خلق أثر فني مرتجل – (القاموس).

الحجة الثالثة: قضية طبيعة الوحدات

يؤكد مونن ذلك بقوة فيقول: "كل سيميائية صحيحة تقوم على المعارضة الحاسمة بين المفهومين الأساسيين، مفهومي العلامة والإشارة". ويستعيد صيغ بريتو فيعرّف العلامة كواقع يمكن إدراكه فوراً ويجعلنا نعرف شيئاً ما عن واقع آخر ليس كذلك (أي ليس مُدرَكاً)". أما الإشارة فهي نوع خاص جداً من العلامة هي "واقع (يمكن إدراكه) ويعطي دلالة وقد تم إنتاجه عمداً من أجل ذلك"، "العلامة يحدثها المرسل بملء إرادته ليظهر نية ما للمتلقي"، العلامة "اصطلاحية" أو "اصطناعية". ويؤكد مونن أن العلامات (وهي رموز) والإشارات (وهي إيماءات) لها طرق مختلفة في عملها:

"إن تفسير العلامات لا يعمل أبداً بنفس الطريقة التي يعمل بها حل الإيماءات (أو تفهم الإيماءات – المعرب). فالطفل في السادسة من عمره يتفهم جميع الرسائل الألسنية التي ترسل إليه في لغته. فأي مشاهد يستطيع أن يتبجّح بأنه يتفهم، حرفياً، بنفس الطريقة، جميع المسرحيات التي يراها؟" (ص ص ٨٩ – ٩٠). "يفسّر المرء علامة وسيكون التفسير مختلفاً حسب المتلقين، حسب حدسهم، حسب كفاءتهم، الخ. ويحل المرء رمزاً ويكون الحل واحداً بالنسبة لجميع المتلقين الذين يمتلكون الكود" [ص ١٤].

ويرى مونن أن الإشارات وحدها تتعلق بالتواصلات، وبالتالي، بالخطاب؛ أما العلامات فتعود إلى مجال التغير. فإذا لم يكن المسرح والسينما، في رأي مونن، لا أنظمة للتواصل ولا خطابات فذلك لأنهما يستخدمان علامات (أو رموزاً) لا إشارات (أو إيماءات).

إن ما يسمى تقليدياً (وخطأ) التواصل مع المؤلف أو مع المسرحية، هو ولا شك، بالنسبة لكل مشاهد، أن يفسّر دلالة هذه المسرحية على أساس العلامات التي يوفرها المشهد من ديكورات وملابس وتمثيل مختلف الأوضاع" [ص ٩٤].

ثم يصل إلى الاستنتاج التالي:

إن المقارنة بين منظومات الإشارات ومنظومات الرموز تتيح [...] للسيميائية أن تضع أول ترتيب في الميادين التي يجري الحديث فيها خطأ حتى الآن، عن خطاب وكل ما يسمونه على استعجال "لغة" أو "خطاب" الرسم (الصناعي) والرسم (الفني) والنحت والسينما والإعلان (للدعاية) والصور الإعلانية (affiche)، مثلاً، سيكسب بالتأكيد كثيراً من القيام بتحليله بمقدار يتناسب مع طبيعة الأشياء، انطلاقاً من وحدات واقعية لا مفترضة أو مسلّمة. تصبح جزئياً على الأقل رموزاً (symbols) لا إشـــارات (signes).

ومع تفهم الاهتمام المنهجي الصارم لدى ج. مونن (والألسنيين الذين يتبنون هذا الموقف) والمشاركة فيه: لا يجوز أن نسمي أي شيء كان خطاباً ولا يمكن القبول بالحجج المقدمة كما هي. فلنعد إليها واحدة بعد أخرى.

قضية الاتصال المباشر مع المؤلف

الاعتقاد بأن حضور المرسل والمتلقي معاً، في الحيّز (المكان) ذاته لدى محادثة، وجهاً لوجه، يؤمّن علاقة مباشرة بين الشريكين هو اعتقاد ساذج تماماً:

"المحاور لا يتواصل مع منتج أقوال ما دام ليس له أي وصول مباشر إلى القوى النفسانية المنتجة التي تعلل إنتاج القول. فيتوجب على المحاور أن يكتفي بتأويل مجموعة من الإشارات الجسدية (حركات – إيماءات الخ) والألسنية على السواء، لكي يحاول، على مسؤوليته الخاصة، إعادة بناء المجموعة النفسانية التي

تمكنت من إنتاج القول". (مورتن نواغارد، "القارئ والنقد"، مجلة ديغريه، العدد ٢١-١٩٨٠-آ/٨؛ التأكيد منا).

وينبغي أن نقتنع بهذا، فليست هناك علاقة إلا مترحلة. ثمة طبعاً درجات وتعديلات في مظهر هذه الترحلات، ولكن التواصل يعمل دائماً على الصورة التي يبنيها المتلقي عن المرسل (وبالعكس)، لا في علاقة مباشرة من المرسل إلى المتلقي. فالسينما والتواصل الشفوي ليسا إذن مختلفين من وجهة النظر هذه على الدرجة التي قد يدعنا تحليل مونن نفكر فيها.

قضية إمكانية انعكاس الأقطاب

لا تمكن المجادلة هنا في صحة الملاحظة القائلة: من البديهي تماماً أن المشاهد السينمائي لا يستطيع أن يجيب الفلم كما يجيب محدّث من يتحدث إليه: ولكن هذا الغياب لإمكانية القلب (أو العكس)، وهو فرق واقعي بين السينما والمحادثة في لغة طبيعية، ليس له من الأهمية بقدر ما يعلقه عليه مونن؛ فإذا كان المتلقي لا يستطيع أبداً أن يصل مباشرة إلى المرسل وبالعكس، فإن إمكانية القلب (أو العكس) لا تأتي إلا بشبه إمكانية لتسوية التواصل؛ فالمرء يحس بالتكيُّف مع محدثه ولكنه لا يقوم إلا ببناء صورة لهذا المحدث وللكود الذي يستعمله. وبالتالي فهو ليس متأكداً أن القلب (أو العكس) يؤدي في نهاية الأمر إلى تواصل أصحّ من عدم إمكانية العكس.

ومن جهة أخرى لماذا التأكيد بأن لا تواصل إلاّ عندما يمكن رد الجواب بنفس الطريق الذي استعملَه المرسل؟ ففي التواصل اليومي (العادي - المعرّب) كثيراً ما يجيب المرء بإشارة على قول ما؟ وماذا نكسب إذا طرحنا هذا التضييق الذي ليس له أيّ دور عملي.

المقارنة بين الإشارة (أو الإيماءة) والعلامة (أو الرمز)

إن التمييز بين الإشارة (الإيماءة) والعلامة (الرمز) كما شرحها مونن يبدو لا واضحاً جداً ولا مقنعاً جداً. فكون مونن يتردد بين عدة كلمات (أو مصطلحات) – "إشارة" و "إيماءة" من جهة، و "موشر" و "رمز" من جهة أخرى، ليدلّ على وحدات يزعم أنه يميزها بوضوح (إلى درجة أن يؤسس جوهر ملاحظته النظرية على هذا التمييز)، يبين أن الأمور ليست مضمونة كما يقول.

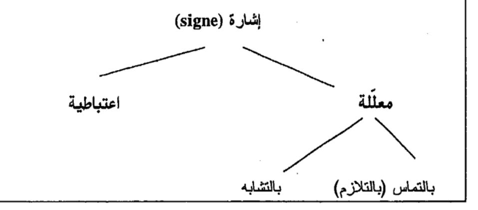
وتترجم هذه الترددات بوجه خاص في التعريف الذي يعطيه ج. مونن (على أثر إ. بويسنس وبرييتو) لمفهوم العلامة؛ ومع أننا قلنا هذا سابقاً، فربما لا يكون بدون فائدة أن نذكّر هنا بأن:

"العلامة واقع يتم إدراكه فوراً ويعرّفنا بشيء ما في صدد شيء آخر (واقع آخر) ليس كذلك (أي ليس ممكن الإدراك)".

نبدأ بملاحظة أن هذا التعريف، كما هو، يبدو لنا أنسب لتعريف الإشارة بوجه عام منه لتعريف فئة خاصة من الوحدات. أليست كل إشارة حضوراً يردّنا إلى غياب، فهو "علامة وانعدام علامة" ["القاموس الموسوعي لعلوم الخطـــاب" للمــؤلفين أو. دو كرو – و– ت. تودوروف ص ١٣٣] هو "كائــن في مكــان كــذا"، حســب عبارة أو. إيكــو [١٩٨٨ ص٢٠]، هو "ذات" ننطلق منها لنستدل على وجود "ذات" أخرى، لا يمكن الوصول إليها مباشرة؟ بل أن بعض المقاطع

بعض التذكيرات حول مفهوم "الإشارة"

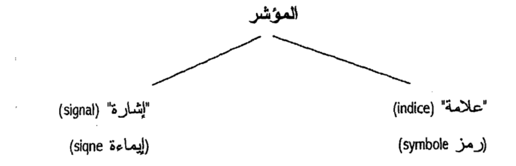
نعنـــي بكلمة إشارة (إيماءة) "اعتباطية" (أو تعسفية) إشارة تكون فيها العلاقة بين ***العاني*** (الوجه الممكن إدراكه من الإشارة) ***والمعنيّ*** (الدلالة المرتبطة بهذا العاني) غير معلّلة. والأكثرية الكبرى من إشارات اللغات الطبيعية هي إشارات تعسفية (= إيماءات). فبيـــن العانـــي "كلـــب" والمعني الذي يقابله لا تتواجد أية علاقة تعليلية: لماذا سمي هذا الحـــيوان "كلـــباً" وليس غير ذلك؟ لماذا لم يسمّوه "هرّ"؟ علماً بأن لغات أخرى تستعمل "عانـــيات" أخـــرى: (dog, hund, etc) أما العانيات ***المعللة*** فهي علامات يمكن في صـــددها أن نشـــرح لماذا تم اختيار هذا العاني ليردك إلى المعني الفلاني. فثمة نوعان كبـــيران مـــن التعليل هما التعليل بحجة التشابه والتعليل بحجة "التماس" (أو "التلازم" – المعرب) (الأجْوَلي أو "دولاب الهواء" – هي مؤشر اتجاه الريح ولكنه لا يشبه الريح).



مشكلة المصطلح أن اصطلاح "رمز" في سيميائية بيرس (عالم سيميائي أميركي – المعرّب) يستعمل للدلالة على الإشارة ***الاعتباطية*** مقابل "الأيقونة" (علامة معللة بالتشابه) ومقـابل "***العلامـة***" (إشـارة معللـة بغير التشابه). أما في الاستعمال السوسوري (عالم الألسـنية) والأوروبـي فكلمة "رمز" تدل، بالعكس من ذلك، على فئة ثانوية من الإشارة المعللـة (وهكذا يقال الميزان رمز العدالة). فكم من الخلافات تولدت من الخلط بين هذه المفاهيم المتناقضة لاصطلاح واحد! ولدى قراءة كتاب أو مقال نجد السياق يتيح لنا على العموم أن نفصل في الأمر، ولكن ينبغي أيضاً أن يبقى حاضراً في أذهاننا كل من معنيي الكلمـة لنختار الأنسب. وعندما يستعمل المرء الكلمة، يكون من الحصافة أن يدقق نظام مرجعيته هل هو سوسور أم بيرس.

ننصح بقراءة أو. إيكو: ***الإشارة، تاريخ مفهوم وتحليله***"، مقتبس من الإيطالية بواسطة ج.م. كلنلسبرغ

من نص مونن تسير في هذا الاتجاه: فالعلامة يُصوَّر فيها كفئة تشمل أنواع الوحدات الأخرى كما يصور الإشارة (الإيماءة) كنوع خاص من العلامة. مع أن برهان مونن يتأسس على التناقض بين الفئتين: فئة العلامة وفئة الإشارة. فالكلمة ذاتها تعمل في وقت معاً كتعبير عن جنس وكتعبير نوعي:



وهذا الاستعمال لكلمة واحدة على مستويين ليس مزعجاً في حد ذاته – بل هو شيء تافه إلى حد ما من وجهة النظر الألسنية: فكلمة "إنسان" (homme) مثلاً تعمل بهذه الطريقة، وإنسان تعني "رجل" وتعني "امرأة" – لو أن مفهومي إشارة (signal) و "علامة" (indice)، كاصطلاحين نوعيين، كانا معرّفين بوضوح؛ والحال أن الوضع لا يبدو هكذا فتعريف "الإشارة" يخلط بين معيارين ليس متماثلين البتة: معيار النية ومعيار الملاءمة (أو الاصطناعية).

معيار النية:

يقول لنا مونن أن الإشارة "علامة ينتجها المرسل عمداً ليظهر نية ما إلى المتلقي"؛ أو بتعبير آخر إن الإشارة علامة متعمدة (أو مقصودة) بينما العلامة عبارة عن إشارة غير متعمدة (أو غير مقصودة)؛ وهناك مثالان لتوضيح هذه المقارنة: إذا كانت لوحات قانون السير إشارات متعمدة (علامات) فإن الغيوم السوداء الكثيفة المرتفعة في الأفق تشكل ولا شك علامة لمطر قريب، ولكننا لا نستطيع القول أن هذه الغيوم تنوي (أو تتعمد) تبليغنا هذا التأكيد.

إذا أخذنا بهذا المعيار فإننا لا نرى لماذا يرفض بعضهم منح السينما صفة الخطاب: أليس الفلم إنتاجاً متعمّداً؟ غير أن الأمور لا تكون دائماً بهذه البساطة. فهل نستطيع فعلاً أن نؤكد، أن كل شيء في الفلم متعمد؟ من

البدهي أن الجواب سلبي: فثمة دائماً، حتى في الفلم الأحسن إخراجاً (le mieux maitrisé)، عناصر تفلت من رقابة المخرج. فقد يكون إذن في كل فلم عناصر يمكن أن ترتبط بالتواصل وأخرى لا ترتبط. إن هذا التقسيم مقبول تماماً ولكن المشكلة تكمن في معرفة كيف نُميّز بثقة بين العناصر المتعمدة والعناصر غير المتعمدة؟ كيف يكون المرء متأكداً، مثلاً، عند مقطع يجري في خارج الاستديو، أن هذا التغير في الإضاءة أو ذلك التفصيل في الديكور أو ذلك الظل اللوني قد كان بإرادة المؤلف؟ وقد أحسّ ج. مونن جيّداً أن في ذلك صعوبة جدية: "فكيف يبرهن أن ثمة نية للتواصل؟" وقد اضطر إلى الاعتراف أن "ليس من السهل دائماً أن نرسم الحدود في الحياة الاجتماعية بين الظاهرات التي تتعلق بسيميائية التواصل لدى الذين لا يرتبطون بها". وفي هذه الأوضاع لماذا بل وكيف الاعتماد على هذا التمييز لاستبعاد السينما من حقل التواصل والخطاب.

معيار الاصطلاحية أو الاصطناعية

هذا المعيار غير معرّف أبداً عند مونن حتى أننا يمكن أن نفكر بأنه يختلط أحياناً مع معيار النيّة (التعمّدية)؛ وإذا كنا قد فهمنا مونن جيداً، فإنه يبدو لنا أن ما يسميه "إشارة" أو "إيماءة" (إشارة اصطلاحية أو اصطناعية) يقابل مفهوم الإشارة الاعتباطية؛ وجميع الأنواع الأخرى من الإشارات، أي أن الإشارات المعللة، تعاد إلى فئة العلامات (أو الرموز). فإذا وافقنا على المعادلة "إشارة" = "إيماءة اعتباطية" و "علامة" = "إشارة معلّلة"، نستطيع أن

نعيد ترجمة فكرة مونن بقولنا أن الإشارات الاعتباطية هي إشارات متعمدة تحلّل (أو تفكّك) بطريقة متواطئة[1] وهذا يتيح التواصل؛ بينما الإشارات المعلّلة هي إشارات غير متعمّدة يجوز تأويلها، الأمر الذي لا يتيح التواصل بالمعنى الصحيح إذ أننا لا نكون متأكدين من أن هذا التأويل مطابق لقصد المرسل.

ولما كانت السينما تستعمل أساسياً إشارات معلّلة (لا سيما على أساس التشابه) فإنها تجد نفسها بهذه الطريقة مستبعدة منطقياً عن حقل التواصل والخطاب. وهذا التحليل يستوجب عدة انتقادات.

الأول يتعلق بالعلاقة بين معيار الاعتباطية ومعيار التعمدية: فإذا كان صحيحاً أن كل إشارة اعتباطية، هي بصفتها هذه بالذات، متعمّدة، فإننا لا نستطيع، في المقابل، أن نماثل الإشارة المعلّلة .(عن طريق التماثلية أو لا) والإشارة غير المتعمدة: ففي فلم خضع فيه كل مقطع (plan) لتفكير دقيق ومركب، كيف ننفي عن بعض الصور (حيث يتعلق الموضوع بعلامات معلّلة تماثلياً) طابعها التعمدي؟ أن مونن، بعدم تمييزه بوضوح بين هذين المعيارين، أحدث اختلاطاً يؤذي المقارنة التي يسعى إلى إقامتها بين الإشارة و العلامة (الرمز).

التعمدية والمقاربة البنيوية الملازمة

إن التمييز بين "المؤشر" (العلامة) و "الإشارة" بواسطة اصطلاحات تتعلق بالتعمّد يطرح، في الواقع، مشكلةً عامة معقدة للغاية، وهي مشكلة صاغها جيداً جاك مونور في *الصدفة والضرورة*" [منشورات سوي – ١٩٧١ – ص ص ١٧-٢٥] إذ قال: "هل من الممكن فعلاً أن نعرّف، بواسطة معايير موضوعية وعامة، مميزات الأشياء الاصطناعية الناتجة عن نشاط إسقاطي واع، بالمقارنة مع الأشياء (أو الظاهرات) الطبيعية، الناتجة عن لعبة القوى الطبيعية (العفوية)؟".

وعندما فكر م. مونن حول التواصل مع الفضاء، حاول أن يأتي بجواب لهذه المسألة. وهذا ما يجعلنا نقول أن "راديو – مصدر فلكي" هو مصدر متعمّد (أي ينتجه سكان الفضاء) وليس ظاهرة طبيعية، وأن الأمر يتعلق بمصدر أو منشأ منتظم، أو متقطع إذا أمكن، له ترددات وشدّات ثابتة، أو على الأقل، له متغيّرات ذات خصائص متواترة ثابتة في الزمن، وله تردّد وقوة لا يختلطان مع متغيرات غير محققة (صدفوية)" [ص ١٢٤]. وكل المسألة هي أن نعرف إذا كانت مجموعة المقارنات: الانتظام والثبات، الرتابة / أم / الصدفوية، والتحرك والتشوّش، تكفي لتمييز ما هو متعمّد (اصطناعي) عن غير المتعمد (أو الطبيعي) ويعالج ج. ج. ناتييز الفكرة من جديد ويبين أن الأمور ليست بهذه السهولة.

ج. ج. ناتييز: "بعض قضايا السيميائية العاملة " في مجلة "سيميونيكا" – تاريخ ٢-٩-١٩٧٣.

ويتخيل ج. ج. ناتييز أن كائنات غير أرضية ينزلون إلى الأرض ويســتعملون هذه المعايير ليفهموا عالمنا، ثم يلاحظ أن اللا أرضيين قد يحسبون قطرات المطر الساقطة على سقف من التوتياء بوتيرة منتظمة، إشارات متعمدة، كما أن هناك ظاهرات طبيعية أخرى تستجيب أيضاً لمعايير الانتظام والثبات والرتابة: مثل بلورات الثلج وبللورات الكوارتز، وجماعات النمل، الخ.

ينبغي أن نصل إلى الحل: ليس ثمة معايير بنيوية ثابتة قادرة على تأمين التمييز بين ما هو متعمّد وما ليس كذلك. وبالتالي ليس ثمة معايير بنيوية ثابتة للتمييز بين "المؤشرات" (indices) و "الإشارات" (signes).

وأما الانتقاد *الثاني* فيتناول طريقة عمل هاتين الفئتين من الإشارات (العلامات) وهما العلامات الاعتباطية والعلامات المعلّلة. ودون أن ننكر

وجود فروق حقيقية في العمل بين هذين النوعين من الإشارت (وقد سجلنا منها عدداً في الفصل الثاني) يبدو لنا أن الطريقة التي يطرح بها مونن المسألة تقوم على مفهوم قابل جداً للمناقشة، عمّا يجري في الحقل الألسني وفي الحقل السينمائي معاً. فلم يعد اليوم أحد يؤمن، فعلاً، بأن التواصل الألسني يعمل على مجرد تحليل الكودات، ولا يستطيع المرء أن يمنع نفسه من أن يجد أن ج. مونن يدلل عن تفاؤل جميل عندما يؤكد أن طفلاً في السادسة من عمره يحلل كودات جميع الرسائل الألسنية التي تعرض عليه! لا بل نتساءل هل يمكن أن نقول ذلك عن الراشدين؟ أننا نشك كثيراً في هذا. علماً بأن هذا الكتاب كله متواجد هنا ليبين أن الفلم يستعمل عمليات وأساليب أكثر تكوّداً بكثير مما يفترضه مونن. فالمقارنة بين إشارات اعتباطية / و / إشارات معلّلة لا تختلط مع المقارنة بين المكوّد / و / غير المكوّد. وكذلك الفرق بين السينما واللغات الطبيعية لا يقع حيث يعتقد مونن أنه يرصده، بل يستند إلى مختلف طرق استعمال العمليات التكويدية.

وأما الانتقاد *الثالث*، أخيراً، أي الذي يلخص كل شيء، فهو المماثلة التي يقوم بها الألسنيون بين "اللغة الطبيعية" و "الخطاب": ففي رأيهم أن اللغات الطبيعية، وحدها تنتسب إلى الخطاب: فالخطاب الشفوي هو الخطاب فقط. وقد كشف جان متري دورانية هذا التفكير.

"يطرحون الخطاب الشفوي بصورة مسبقة (أي بدون برهان – المعرّب) على أنه "الشكل الحصري" للخطاب، ويستنتجون من كون الخطاب الفلمي مختلفاً بالضرورة، إنه ليس خطاباً، وما داموا قد وضعوا الرسم التجريدي، مسبقاً، كشكل بذاته للرسم، فقد نبرهن بسهولة أن الرسم التصويري (la peinture figurative) ليس رسماً...". [١٩٦٣ ص ٥٣].

خطاب بلا قواعد

ويرى ج. متري، بالعكس من ذلك، أنه لا شك في كون السينما خطاباً، لأن السينما نظام منظم، لأنها "بناء" و "بناء منطقي"، و "وسيلة لنقل أفكار" [المصدر ذاته، ص ص ٤٨ و ٥٢]. غير أن الاعتراف بالسينما كخطاب لا يقتضي قبول المقاربة الألسنية السيميائية. إن النقاش ينتقل مكانُه ويقفز من جديد مع ج. متري إذ يقول: هناك خطاب سينمائي غير أن الألسنية – السيميائية غير مشروعة إذ ليس هناك قواعد (grammaire) للفلم. ولم يكفّ ج. متري عن الإصرار على هذه النقطة الأخيرة فيقول:

"يبحثون عن تشابهات في تركيب الجمل حيث لا يوجد أي تشابه" [ص ٥٩].

ويقول الشيء نفسه على صعيد اللفاظة[1] (lexicologie)

"إن العمق السيميائي لكلمة ما، يعود دائماً إلى معناها المألوف، وبالعكس، فإن معنى الصور لا يمكن تحديده، سلفاً، لأنه يتعلق بتركيبات متغيّرة إلى ما لا نهاية بسبب التنوع اللامتناهي لشكلها ولمضمونها.

---

1 اللّفاظة علم الألفاظ وهو قسم من فقه اللغة يعنى بالمفردات وترابطها من حيث علاقتها بالمجتمع الذي تعبّر عنه – القاموس.

إن هذه الحرية في التركيب تؤدي إلى جعل التعبير الفلمي لا يتقبل أي لفاظة (أي درس ألفاظ هذا التعبير – المعرّب) بمعنى أنه إذا كانت للصورة قيمة سيميائية لا جدال فيها،فإن هذه القيمة لا ترجع إلى أي تعريف قادر على أن يضمن عمومية الإشارة التي تضطلع موقتاً بدلالتها" [١٩٦٥ ص ٤٤٦].

وبشكل أعم:

"لا يمكن أن يكون ثمة علم قواعد (grammaire) للفلم، لسبب أقصى، هو أن كل علم قواعد إنما يقوم على ثبات الإشارات ووحدتها واصطلاحيتها (أي صفتها الاصطلاحية – المعرّب). إن علم القواعد لا يستطيع أن يتحكم إلا في تكيّفات ترجع إلى هذا الثبات الأساسي. وقد باءت بالفشل جميع المحاولات المبذولة في هذا الاتجاه. فمجرد النزوع إلى "تقعيد" ممكن (أي إيجاد قواعد – المعرّب)، يدل على الجهل بالظروف التعبيرية والسيميائية للصورة المتحركة. ولما كانت السينما لا تعمل بواسطة إشارات جاهزة سلفاً، فهي لا تفترض أية قاعدة نحوية مسبقة. فالقواعد النحوية (المتعلقة بتركيب الجمل – المعرّب) نفسها لا يمكن الاعتماد عليها.فقد تتعلق بجمالية خاصة أو أسلوبية معينة ولكنها لن تتعلق بخطاب الفلم في مجموعه" [١٩٦٥ – ص ٤٤٦].

ويحافظ متري باستمرار على هذا الموقف حتى في آخر مؤلفاته، "السيميائية موضع البحث" [منشورات "سرف" عام ١٩٨٧].

"إن خطأ جميع السيميائيين الذين انعكفوا على المسألة، كان الانطلاق من نماذج ألسنية، وبالبحث عن تشابها (تماثلات) بين مهام مختلفة بدلاً من أن ينطلقوا من الرسالة الفلمية ودرس طريقة عملها بإلغاء كل فكرة تتعلق بكود أو قواعد أو نحو" [ص ٣٠].

وسنلاحظ أن النظرة التي يكوّنها متري عن التناول الألسني – السيميائي تقوم (جزئياً على الأقل) على أفكار خاطئة؛ فبعض الانتقادات التي يصوغها ضد هذه المقاربة: كفقدان معجم للسينما، وفقدان قواعد صالحة لجميع الأفلام (ولكن مع القبول بقواعد صالحة لمجموعات ثانوية من الأفلام) تتوافق في الحقيقة مع الأفكار التي شرحناها في سياق هذا الكتاب.

ومن جهة أخرى، نرى أن كل حجج متري تتجه نحو الدفاع عن خصوصية الخطاب السينمائي، ولكنه لا يكتفي بالقول أن هذا الخطاب مختلف في طريقة عمله عن اللغات الطبيعية (وهذا ما تقوله المقاربة الألسنية – السيميائية أيضاً)، وينبغي له أيضاً أن يؤكد أن هذا الخطاب ليست له أية علاقة مع هذه اللغات. إن تحليلاتنا في الفصل السابع ("مثال عن تحليل كودي للخطاب السينمائي") قد بيّنت أن هذا التصور "الصارم" للنوعية لا يصمد أمام امتحان جدي ولو قليلاً: إن خطاباً ما يتضمن كودات لها درجات شتى من النوعية، وإذا كان هناك خطاب نوعي فذلك ناجم عن التركيبة الأصلية لهذه الكودات، أكثر مما هو ناجم عن نوعيّة الكودات ذاتها.

إن الفكرة القائلة بأن كل استعمال للأدوات الألسنية لمعالجة الخطاب السينمائي يستحق الشجب أو أنه لا فعل له، إنما تنجم عن هذه الإرادة بالذات، إرادة الحفاظ على النوعية المطلقة للسينما، ونأمل أننا أوجدنا الاقتناع بضدها – غير أنه قد لا يكون دون فائدة تدقيق الطريقة التي تتدخل بها الألسنية في هذه المحاولة لفهم كيفية فهم الفلم.

يبدو لنا أن إسهام الألسنية يظهر بثلاث طرق تتناسب كل منها مع نوع من المقدمة يختلف في تفهم عمل إنتاج المعنى في السينما.

فأولاً، توفر الألسنية لدراسة السينما ***نقطة مقارنة***، علماً بأن ج. مونن نفسه يؤيد هذا المسعى:

"بقدر ما تعمل هذه الألسنية، بطريقة علمية، لكشف المزايا التعريفية للغات الطبيعية، نستطيع أن نتحقق مما إذا كانت هذه المزايا صالحة أم لا فيما يتعلق بتعريف منظومات إشارات غير اللغات الطبيعية [مونن ص ٦٨].

ويلاحظ ش. متز كذلك أننا إذا تصرّفنا "في اختلاف مع ما نعرفه عن اللغة التي تمتاز بأنها معروفة بصورة أفضل" نستطيع أن نؤكد "ما لا تتصف به السينما" (متز، محاولات – الجزء الثاني، ص ١٩٧ – ١٩٨). ومن هذا المنظور تم إجراء الدراسة الأولى لمسألة الوحدات (الفصل الثالث) وهي الدراسة التي أدت إلى الاستنتاج بأن الخطاب السينمائي ليس فيه شيء يعادل الصويتات (phonèmes) والكليمات (morphemes) والجذور (lexemes) في اللغات الطبيعية. فالمقاربة الألسنية السيميائية هنا مقاربة تفاضلية (différentielle) وتناقضية (contrastive) .

ثم إن الألسنية تضع تحت تصرف المنظّر السينمائي جملة كاملة من الأساليب والأدوات التي تساعد، بصورة مفيدة جداً، في تفهم عمل الخطاب

السينمائي، ويكون من الخطأ الجسيم أن يحرم نفسه منها بذريعة أن المسألة تتعلق بأساليب وأدوات ذات منشأ ألسُني؛ كما لو كان منشأ الأداة هو المهم وليس نفعها! بل إن مسألة النقل من مجال إلى آخر لا يطرحها الألسنيون في كثير من الأحيان وذلك من جهة لأن العديد من الوسائل التي يستعملها الألسنيون لها مجال عام جداً (مثلاً إجراء التواصل)، مفهوما الكودات والمنظومات، الخ) أو يضعون آليات تجريدية يمكنها الظهور بطرق عديدة وفي مجالات شتى (علاقات نماذجية paradigmatiques وعلاقات تركيبية تعبيرية syntagmatiques ، ودلالة أصلية denotation ودلالة إضافية connotation)؛ ومن جهة أخرى لأن بعض الظاهرات الموصوفة، تنتسب مباشرة إلى الألسنية كما رأينا عند تحليل عملية التماثل (أو التشابه) (الفصل الثامن) ووجود الخطاب في السينما (الفصل التاسع).

وأخيراً، توفر الألسينة لسيميائية السينما ما هو أكثر من الأدوات والأساليب، إنها توفر حالة ذهنية، طريقة ما في طرح المسائل ومساءلة الخطاب، إنها ضمانة معرفية. وفي رأينا أن هذا بالتأكيد أهم ما في إسهامها. فمقاربة السينما في تعابير ألسنية – سيميائية لا يعني أن يتسمّر المرء بأدوات الألسنية (فقد انصرفنا في كثير من الأحيان أثناء تحليلاتنا إلى استعارة أدوات غير ألسنية ولا سيما في الفصل الذي يعالج التماثل (أو التشابه) وفي الفصل عن علاقات الصور والأصوات)؛ وفي المقابل تبين لنا الألسنية وفق أية

إجراءات يمكن أن نتناول دراسة خطاب ما، وكذلك درس المشاكل والصعوبات والأخطاء والمآزق التي لا بد لنا من مجابهتها حالما نبدأ هذه الدراسة. وهذا ما يفسر كوننا استطعنا أن نتوجه، دون مآسي، نحو القيام في فصل واحد، يشرح مقاربة للمسألة ثم انتقاد هذه المقاربة وأن نتصور أخيراً اقتراحات بمجالات جديدة (مجالات جديدة سوف تتطلب بدورها انتقادها وتجاوزها). وهذه تماماً بالفعل أمثولة الألسنية بوصفها مسعى علمي؛ ومهما كان تفكير العقول المتعطشة إلى تأكّدات نهائية حول الموضوع، فإن حركة البحث الطبيعية هي التدرّج من نماذج إلى نماذج ومن فرضيات للعمل إلى فرضيات للعمل لكي نحاول في كل مرة أن نكسب بعض جزيئات من المعرفة. أما دراسة السينما فلا يمكن أن تجري جدياً دون أن نقبل هذه القاعدة الأولية في البحث.

التلازم المطروح: نحو مقاربات جديدة

آن الأوان الآن لتلخيص حركة البحث كما تظهر لنا على مر الفصول. فانطلاقاً من المقاربة البنيوية كما عرّفناها في الفصل الأول. وهي المقاربة التي سادت على نطاق واسع حتى السنوات القريبة الأخيرة (ونقول بكل بساطة أن سيميائية السينما ما كانت لتتواجد لولاها)، ثابر هذا الكتاب على توكيده مكاسبها (فالمشاكل الحقيقية جرى أخيراً طرحها وبحثها بإرادة من

المنهجية والصرامة بمكان، كانت حتى الآن غائبة عن التفكر في الخطاب السينمائي)، كما ثابر أيضاً على تسجيل حدودها (مقاربة وصفية أكثر منها تفسيرية، رؤية محدودة جداً للسينما) وهي حدود تقودنا إلى الالتفات نحو مقاربات تستند إلى مفترضات نظرية مسبقة أخرى. إن الحركة الإجمالية تقودنا قبل كل شيء إلى ضرورة الابتعاد عن مبدأ التلازم وهنا ينبثق اتجاهان ببعض القوة.

الاتجاه الأول هو الانفتاح على ***العمل الإدراكي من جانب المشاهد***. ذلك أننا لكي "نفهم كيف يُفهم الفلم"، لا يكفي أن نلاحظ ونحلل ما يجري في الأفلام، بل ينبغي أيضاً إظهار العمليات التي يستعملها المشاهدون في عملية إنتاج المعنى؛ وهكذا فإن المقاربة التوليدية تضع لنفسها هدفاً هو استنباط نموذج "قادر على تصوير الآليات الذهنية" لدى من يستعملون هذا الخطاب (من مخرجين ومشاهدين) [د.شاتو – ص ٥٠]. إن تحليلنا للعلاقات بين الصور والأصوات (الفصل العاشر – ب–) يسير في ذات الاتجاه: كيف يعتبر المشاهد الصوت فلمياً أو غير فلمي؟ كصوت من عالم الفلم أم من خارج الفلم؟ كمزامن أو غير مزامن؟. وكان لا بد في هذا المنظور من أن تلتقي السيميائية العلوم الإدراكية في طريقها في يوم من الأيام؛ ويطالب ج.م. كارولي بإلحاح بهذا الربط في آخر كتابه؛ ولكن م. كولن هو الذي قفز القفزة حقاً: فكتاباته الأخيرة تستند إلى الأبحاث في الفهم الاصطناعي ليحاول تشكيل

"سيميائية السينما كعلم إدراكي"؟. إن م. كولن يؤكد البنوّة بين هذه المقاربة والمقاربة السيميائية في اصطلاحا ت كوديّة.

"إن الكودات التي تفترضها المقاربة السيميائية مسبقاً، تشكل تفسيراً للمعارف الضرورية لحل المسائل التي يطرحها تأويل المظاهر الفلمية، فإن كوداً مثل كود "التركيبية التعبيرية الكبرى للفلم السردي" يمكن اعتباره كممثل للمعارف الضرورية للمشاهد ليحلّ مشاكل العلاقات المكانية – الزمانية داخل شريط الصور.".

ولنؤكد أن "*السيميائية الإدراكية*" في رأي م. كولن ليس هدفها التقليد الأوتوماتي (بواسطة الحاسوب) للكودات الفلمية؛ فالعلوم الإدراكية ليست بالنسبة إليه "إطاراً حافزاً لسيميائية الفلم"؛ بل إن قصده، هو باختصار، أن يعمل بالعلوم الإدراكية ما عملته الألسنية – السيميائية بالألسنية.

وقد شرح م. كولن مبادئ هذه المقاربة في "*السيميائية كعلم إدراكي*" – ١٩٨٧، منشورات إيكونكس "الشركة اليابانية للصورة والفنون والعلوم" طوكيو – اليابان – ص ص ٤١ – ٦٣؛ وهناك مقالات أخرى تعالج مسائل أكثر نوعيّة: "التأويل الدلالي والتمثيل المكاني في شريط الصور" – ١٩٨٦ – مجلة DRLAV للألسنية، العدد ٣٤ – ٣٥ ص ص ٣٥٩ – ٣٧٦؛ "إعادة نقل الحفلات الرياضية في التلفزة؛ من أجل مقاربة إدراكية" – ١٩٨٧ – "*التواصل والإعلام*" المجلد التاسع – العدد الأول – جامعة لافال – ص ص ١٣ – ٣٢ "لنفهم الحدث الرياضي في التلفزة: مثال سباق الدراجات" –

١٩٨٧ – "مانا" MANA/7، مانهايم – RFA – ص ص ٩٧ – ١٢٣ – "في سبيل تصور طوبولوجي لوجهة النظر" – في "الذاتية في السينما" – ١٩٨٧ – أعمال سيميائية (actes semiatiques) النشرة – السنة العاشرة – العدد ٤١ – ص ص ٥٧ – ٦٤ و "عودة إلى زيارة التركيبية – التعبيرية الكبرى" ١٨٨٧ – "إيهس" (EHESS) ندوة ش. متز – *نظرية الفلم*" – ميميو – باريس الدائرة الثالثة. وقد تبع أو. باشلر م. كولن في هذه المقاربة؛ انظر أطروحته *الإسراع والمكان*" – جامعة باريس – الدائرة الثالثة – ١٩٨٥.

ويبدو حالياً أن الحركة تتوسع في الولايات المتحدة حول ديفيد بوردويل – و – جوليان هوشبرغ – و – فرجينيا بروكس. وحول هذه الأبحاث سنقرأ: ديفيد برودويل:

"Narration in the Finction Film" University of Wisconsin Press, 1985 – et "Cinéma and Cognitive Psychology", IRIS. *A Journal of theory on Image and Sound*, numéro dirigé par D.Andrew, 1989.

أما الاتجاه الثاني فهو حسبان *إكراهات خارجة عن العلم*" ولكنها تتحكم في قراءته. وجميع التحليلات المقترحة في هذا الكتاب تؤدي بالفعل إلى استنتاج واحد وحيد: ليس في السينما معايير قواعدية (de grammaticalité) صالحة للخطاب السينمائي بمجموعه (وهل يتواجد حقاً في اللغات الطبيعية مثل هذه المعايير؟) بل معايير "مقبولية" فقط صالحة لمجموعات ثانوية من

الأفلام (مختلف الأغراض السينمائية، مختلف الأنواع أو مجموعات المؤلفات) أو لشروط استقبال معينة (وكان ش. متز قد أشار إلى ذلك منذ عام ١٩٦٨)؛ وهكذا سبق أن لاحظنا أن العلاقات النماذجية لا تعمل إلا بسبب إكراهات من نمط أو من نوع يأتيان ليحدّا من لا نهائية احتمالات الإبدال الممكنة، وأن وصف البناء الكودي لمجموع الخطاب السينمائي يتغيّر تبعاً للغرض السينمائي موضع البحث (سينما تخيّلية أو سينما تجريبية أو سينما رسوم متحركة، الخ). وأن تعريف هذه الأغراض السيميائية المختلفة مرتبط بالمألوف الاجتماعي الذي صُنع منه، وإن الطريقة التي يجري بها تأويل علاقة الصور بالأصوات في لحظة فلمية معينة، تتوقف على ضرورات بناء عالم الفلم وعلى العلاقة المفترضة سلفاً أم لا بالعالم اليومي، الخ. ونقول بوجه أعم أننا نستطيع، كما نظن، أن نؤكد أن إنتاج المعنى في السينما، في أكثره، تحتّمه ضرورات خارجية منبثقة من الجو الاجتماعي. وعلى مثل هذه الفرضية تتأسس المقاربة السيميائية – الذرائعية التي نحاول استنباطها منذ بضع سنوات خلت وما نزال ننوي أن نعرضها عرضاً منهجياً في كتاب قادم.

حول هذه المقاربة يمكن منذ الآن قراءة مقالنا البرنامجي "في سبيل سيميائية – ذرائعية في السينما" إيريس (IRIS) المجلد الأول، العدد الأول – ١٩٨٣ – ص ص ٦٧ – ٨٢.

الفهرس

الصفحة

الصفحة

القسم الأول

حول بعض الأدوات الألسنية للتحليل

الصفحة

الصفحة

القسم الثاني

مقاربة في اصطلاحات كودية

الصفحة

القسم الثالث

ثلاث قضايا

الصفحة

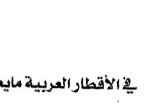
الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠٠٦

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة



٢٠٠٦



النسخة داخل القطر ٢٢٥ ل.س

في الأقطار العربية مايعا

Designed by: Abdel Aziz Mohammad